LA THÉORIE MUSICALE

DU

CHANT GRÉGORIEN

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

LA THÉORIE MUSICALE

DU

CHANT GRÉGORIEN

PAR

MGR L. LOOTENS

ÉVÊQUE DE CASTABALA



PARIS

THORIN ET FILS, ÉDITEURS

LIBRAIRES DU COLLÈGE DE FRANCE, DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
DE LA SOCIÉTÉ DES ÉTUDES HISTORIQUES

4, RUE LE GOFF, 4

—

1895

PRÉFACE.

Nous conçûmes, il y a quelques années, le dessein de préparer une édition du Graduel et du Vespéral à l'usage des Églises des États-Unis. Mais dans un pays où, à peu d'exceptions près, les fidèles connaissent à peine le chant grégorien même de nom, pour opérer ce qui serait une sorte de révolution dans la célébration du service divin, deux livres de cette nature seraient bien insuffisants. Une tentative isolée, comme la nôtre, ne pouvait donc pas avoir grande chance de réussite, mais nous ne songions pour le moment qu'à son utilité. Après avoir achevé notre manuscrit, nous pensions exposer, dans une *Introduction,* ce que sont en réalité les offices liturgiques, et montrer comment ils peuvent être une source intarissable d'instruction pour les fidèles et d'aliment à leur piété. Aux États-Unis, en effet, les fidèles ne connaissent pour toute liturgie que le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe, et un office appelé Vêpres, qui se compose invariablement des mêmes psaumes, de trois à cinq, chantés toujours sur les mêmes tons, et plus souvent encore en musique, sans antiennes et sans hymne, à moins que ce ne soit celle du dimanche, qui servira à Pâques comme à Noël. Il fallait donc d'abord expliquer ce que ces offices sont en réalité, et faire voir quelle mine inépuisable ils renferment d'instruction et d'aliment pour la piété. Passant naturellement de la liturgie au chant liturgique, nous nous proposions d'en éclaircir la nature après en avoir indiqué l'importance. Ici nous découvrîmes bientôt que, pour traiter notre sujet à fond, et surtout pour détruire les

fausses notions que tant de personnes entretiennent sur sa construction harmonique, notions qui, dans ce pays, offrent un obstacle de plus à son adoption, il fallait autre chose que quelques instructions pratiques en forme d'introduction.

Ce sujet, d'ailleurs, entrait dans nos goûts. Pendant 25 ans, il est vrai, nous étions resté sans le chanter ni l'entendre chanter, mais le plain-chant n'en était pas moins resté pour nous un objet de réflexion et d'étude. Depuis longtemps une idée avait germé dans notre esprit, s'y développant lentement, et n'attendant pour sa parfaite éclosion que l'occasion favorable. Cette idée sert de point de départ à notre travail : c'est qu'il ne peut y avoir deux systèmes de musique, là où il n'y a qu'une seule science musicale; de sorte que, si l'œuvre de S. Grégoire forme réellement un système scientifique, c'est de celle-là qu'il relève. Car aucune science quelconque ne peut admettre de rivale sur le terrain qui lui est propre; et de même, par exemple, que les lignes et les surfaces sont du domaine de la géométrie, qui est une, ainsi l'échelle musicale, avec tous ses développements possibles, ressort de la science musicale, qui est une à son tour.

On peut dire que la science musicale a son résumé dans l'échelle, puisque l'échelle est la base de toute la musique, et que, dans chacune des variations ou modulations dont celle-ci est susceptible, ce n'est, après tout, que la même échelle qui se reproduit à une autre portée. Sans doute cette reproduction se fait d'après certaines lois; mais ces lois ne sont pas nombreuses, puisqu'elles se réduisent à deux.

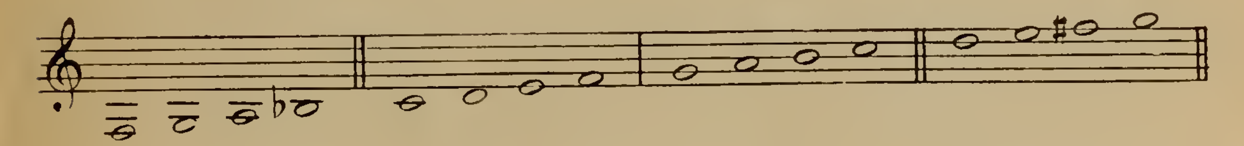
Premièrement, si nous prenons l'échelle majeure, nous y trouvons en germe, et déjà ébauchées dans son harmonie, deux échelles nouvelles, majeures aussi, s'élevant, respectivement, sur la quarte et sur la quinte, au moyen de ce qu'on appelle le bémol dans le premier cas et le dièse dans le second, ces échelles n'étant que les premières des deux séries connues (1).

(1) Comme cette loi, en particulier, est, pour ainsi dire, le pivot sur lequel tourne tout notre livre, nous ajouterons ici quelques explications pour ceux qui n'y sont pas initiés.
Nous disons que l'échelle majeure en contient deux autres en germe. Voici de quelle

Deuxièmement, nous trouvons également, dans toute échelle majeure et sur la sixième note de celle-ci, le point de départ d'une nouvelle échelle, qui sera son relatif mineur.

manière. Lorsque, par exemple, on divise l'échelle d'*ut* en deux parties égales, nous voyons qu'elle est composée de deux groupes de quatre notes, qui sont entièrement semblables, en ce qu'ils sont composés tous les deux de trois tons et d'un demi-ton; or chacun de ces groupes s'appelle un tétracorde, mot grec qui signifie quatre cordes ou notes : donc l'échelle majeure est formée de deux tétracordes superposés; et deux tétracordes quelconques, c'est-à-dire, le premier commençant par une note quelconque, naturelle, diésée ou bémolisée, forment une échelle majeure. Mais toutes les échelles que l'on peut construire ainsi, ne constituent pas, pour ainsi dire, chacune un fait isolé : toutes se succèdent l'une à l'autre et se tiennent comme les anneaux d'une chaîne; dans deux échelles successives, dont par conséquent l'une est formée de l'autre, il y a un tétracorde commun aux deux : cela constitue leur trait d'union. Pour rendre ceci plus sensible, retournons à notre échelle en *ut*. Elle se compose de deux tétracordes : par conséquent il y a là de quoi faire deux échelles nouvelles. Dans le premier cas, nous garderons le tétracorde supérieur et qui commence par *sol*, et nous en ajouterons un autre en haut qui commencera par *ré;* et, pour donner aux intervalles entre les quatre notes, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, la valeur voulue, nous hausserons la note *fa* d'un demi-ton : cela nous donne une échelle ou une gamme en *sol*.

Dans le second cas, nous prenons le tétracorde inférieur, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, et nous en ajoutons un autre en bas : ce dernier commencera donc par un *fa*. Mais ici, pour convertir nos quatre notes, *fa*, *sol*, *la*, *si*, qui sont toutes des tons entiers, en un tétracorde régulier, nous sommes obligés de bémoliser la quatrième, ou le *si*, et nous obtenons ainsi une échelle en *fa*.



Les deux échelles que nous venons de former, sont avec l'échelle mère dans ce qu'on appelle le premier degré de rapport. Aussi se combinent-elles facilement avec celle-ci : c'est-à-dire qu'un chant écrit en *ut* peut, le plus naturellement du monde, recevoir une tournure telle, que certaines de ses périodes changent la tonique *ut* en celle de *fa* ou de *sol :* ce sont ces changements qu'on appelle modulations. C'est ainsi que, dans le huitième ton, par exemple, chaque fois que l'on voit paraître le *si* bémol, on peut être certain que la mélodie a passé en *fa*, peut-être pour aller de là en *ré* mineur. Cette règle n'a pas une seule exception. C'est pour cette raison encore que le *fa* naturel, comme note pénultième du même huitième ton, est si désagréable à l'oreille. Le fait est que ce ton finit invariablement par une modulation en *sol;* et l'oreille ne veut pas de ce *fa*, parce qu'il n'appartient pas à l'échelle. Ici nous avons un fait des plus curieux à constater : la vieille école ne veut pas de ce dièse, parce que, dit-elle, on rend par là l'échelle chromatique; or la seule note chromatique ici, c'est le *fa* naturel : tout homme qui sait ce que ce mot implique, en conviendra sans difficulté.

De la manière dont les chants sont notés dans les livres, presque tous ceux qui sont majeurs, en tout ou en partie, ne font pas d'autres modulations en majeur que les deux que nous venons de décrire : c'est-à-dire en *sol* et en *fa* (le sixième ton, qui est noté en *fa*, passe en *ut* par *si* naturel). C'est ce qui facilitait d'autant le travail de Gui d'Arezzo, puisqu'il trouvait par là, dans l'échelle naturelle, à peu près tous les éléments dont il

Voilà ce qu'on peut appeler les premiers éléments et les principes immuables et constitutifs de la musique. Ce sont ses lois fondamentales; et c'est une véritable folie de s'imaginer qu'on puisse les mettre de côté pour chercher à en obtenir d'autres, ce qui est physiquement impossible. Elles sont l'œuvre de la nature, ou plutôt de l'Auteur de la nature, ni plus ni moins que les quatre règles de l'arithmétique, ou la loi du carré des distances. Et puisqu'il est question ici de plain-chant, c'est sur elles, et sur elles nécessairement et exclusivement, que sont basées toutes et chacune des mélodies qui forment tous nos livres de chœur, depuis la plus simple antienne jusqu'au répons ou au graduel le plus élaboré ; et de même que chaque phrase en particulier a pour base une échelle particulière, sous peine de ne former aucun sens mélodique, ainsi chaque variation véritable, ou modulation, qui se produit dans le même morceau, soit en majeur, soit en mineur, ne se fait et ne peut se faire que d'après les deux lois énoncées.

Nos adversaires il est vrai n'admettent pas ces principes, car ils prétendent que le plain-chant fait ses modulations d'une manière différente de ce qu'ils appellent naïvement la musique moderne; mais les principes sont plus forts qu'eux. Ce qui le prouve, c'est une défense qu'ils formulent comme un axiome : savoir, qu' « il n'est pas permis de changer le plain-chant en musique » ; ou bien, supposé qu'ils parlent à quelque organiste, qu' « il ne faut pas traiter le plain-chant comme si c'était de la musique ».

Cette conversion est donc possible; et de plus, ils ne peuvent pas nier qu'elle est extrêmement facile, qu'elle se fait de la manière la plus naturelle, et qu'en pratique elle se réduit à très peu de

avait besoin. Les deux modulations dont nous avons parlé, se tiennent invariablement dans la partie inférieure de leur échelle, et ne s'élèvent guère au-dessus de la quinte. Celle qui se fait en *fa*, se tient dans les limites du tétracorde ajouté en bas, et, par conséquent, elle ne peut se passer du *si* bémol, une note reconnue et en même temps méconnue dans le plain-chant.

Quant à la modulation en *sol*, elle se tient dans les limites du tétracorde, qui est commun aux deux échelles : de sorte que ceux qui n'en savent pas plus long, peuvent facilement s'imaginer que la première n'a subi aucune modification. C'est seulement lorsqu'ils se heurtent contre le *fa* naturel en bas, qu'ils ne se retrouvent, pour ainsi dire, plus. C'est que la nature est sans pitié pour l'ignorance, et que l'oreille est froissée par toute transgression des lois qui règlent les sons musicaux.

chose. Avant d'aller plus loin, nous pouvons donc déjà conclure qu'il ne peut s'agir ici d'aucune différence réelle, essentielle et inconciliable, qui devrait exister entre les deux, si nous nous trouvions devant deux systèmes rivaux, et non pas devant deux théories, dont l'une est fondée sur la science, et l'autre (comme nous le prouverons), sur des conclusions empiriques et des règles conventionnelles. Si le plain-chant peut se convertir en musique, c'est qu'il a en lui ce qu'il faut pour le faire : car, de même que l'algèbre n'est que de l'algèbre, et que la géométrie n'est autre chose que de la géométrie, ainsi la musique ne peut nécessairement être que de la musique, et ce qui peut le devenir, surtout à si peu de frais, n'a jamais été autre chose. Si pour cela il est nécessaire de modifier un morceau de chant, cette modification ne peut jamais consister qu'à en corriger les erreurs d'après les règles de la science.

Nous parlons de corrections et de science ; mais le fait est que, lorsqu'il s'agit de faire les corrections en question, si la science apprend le pourquoi, la nature toute seule enseigne très bien le comment. Dieu, dit saint Augustin, a tellement implanté le rapport entre les sons musicaux, en d'autres termes, l'échelle musicale dans l'oreille de l'homme, que le plus ignorant ne peut pas ne pas le sentir. Et il faut bien qu'il en soit ainsi : car, autrement, l'air le plus mélodieux frapperait l'oreille note par note, et celle-ci n'en saisirait pas l'enchaînement. Or le premier anneau de cette chaîne, c'est la tonique ou note fondamentale. Une mélodie n'a de sens intelligible que pour autant que l'oreille, instinctivement, trace en chaque note sa relation vis-à-vis de la tonique ; elle sent, également comme par instinct, que c'est là que l'air doit s'arrêter, et c'est alors seulement qu'elle sera satisfaite.

C'est donc dans ce même premier anneau qu'est le secret du sens musical : ce n'est pas une note quelconque, qu'on peut faire appartenir à deux échelles à la fois ; c'est une note qui existe par elle-même, la première et la base de sa propre échelle ; et c'est elle, et nulle autre, qui règle les rapports des autres notes entre elles. Toucher à cette note, au moment où la phrase vient s'y terminer, c'est

« choquer d'une manière violente », pour nous servir des paroles du même saint Père, « non pas la science, que peu d'hommes possèdent, mais le sens même de notre ouïe ».

Pour en avoir une preuve, il suffit de se rendre à l'église de tel ou tel village (il y en a du moins dans nos souvenirs). Les chantres n'y vont guère que par routine, mais ils ont blanchi au lutrin. Ils exécutent en ce moment un morceau du huitième ton, qui se termine par une modulation des mieux définies en *sol*. Or la note pénultième est un *fa*, et ils rendent *fa, sol*, comme s'ils chantaient *si, ut*. A peine en croiraient-ils leurs yeux, si on leur faisait observer que le *fa* du livre n'a pas cette intonation-là : car, encore une fois, ils lisent dans leur mémoire bien mieux que dans l'antiphonaire ; et, quoique les partisans de l'ancien système les appellent des ignorants pour avoir diésé un *fa* (cela se lit dans leurs livres), ils n'ont fait que prouver combien est vraie la remarque que nous avons empruntée à saint Augustin.

Si vous en voulez une autre preuve, vous n'avez qu'à ouvrir tous les livres de chœur l'un après l'autre, et à examiner la terminaison de chaque morceau, disons, du huitième ton. La règle générale, c'est que le *sol* final est précédé d'un *la*. Le *fa*, comme note pénultième, est une rare exception. Ceci est déjà une coïncidence remarquable : car, s'il était vrai que les premiers compositeurs, c'est-à-dire, tous ceux qui vécurent avant l'invention de la portée musicale, avaient sur la construction du chant grégorien l'opinion qu'on leur prête aujourd'hui, il faudrait dire que chez eux, comme chez leurs successeurs, la nature l'a emporté sur la théorie, et que, sans s'en douter, au lieu de plain-chant, ils n'ont fait que de la musique. En effet, ne pas admettre le *fa* naturel dans la cadence finale d'un morceau du huitième ton, supposé que l'on en compose un, ou faire disparaître cette note d'un chant qui en a par hasard une, ou enfin diéser ce même *fa* ouvertement, tout cela ne constitue qu'une seule et même opération. Diéser le *fa*, c'est exprimer la note sensible ; l'effacer, c'est permettre à l'oreille de la sous-entendre : car, encore une fois, celle-ci, surtout dans les mélodies simples comme notre plain-chant, sous-entend chaque

note de la gamme, et ne veut absolument d'autre septième qu'une septième majeure. Elle possède ici une autorité à laquelle rien ne résiste, et ces éditeurs modernes qui, l'un après l'autre, font main basse sur ce même *fa* partout où il avait échappé au travail d'élimination de leurs devanciers, ne sont que ses très humbles serviteurs. Le fait peut facilement se vérifier. Quelques-uns même, comme nous le verrons plus tard, se vantent d'avoir banni ces notes, jusqu'à la dernière, et veulent tirer de là un argument en faveur de leurs livres (1).

On peut dire que ce *fa* dièse résume toute la différence qu'on prétend exister entre les deux systèmes. Admettre une seule note diésée dans un seul morceau de chant, c'est ouvrir la porte par laquelle il est impossible, sans être inconséquent, d'empêcher toutes les autres de passer à leur tour, puisque c'est admettre, implicitement, la formation des échelles dérivées ou transposées, telle que l'enseigne la musique. Mais effacer le *fa* naturel dans un autre morceau, et l'effacer, comme de raison, parce qu'on le trouve vraiment intolérable, et dire après cela que le système prétendu ancien n'admet pas le dièse, c'est faire preuve d'une ignorance ou d'un aveuglement si grand, qu'on échappe complètement au danger d'être accusé de mauvaise foi. Du reste, si nous avions affaire à un système véritable, c'est-à-dire, à un ensemble de lois fondées sur la nature des choses, et par conséquent sur la vérité, ce n'est pas en diésant ou en supprimant une note qu'il serait possible de le renverser; et ce n'est pas ainsi non plus que l'on pourrait traiter les principes de la science musicale. Mais du moment qu'il suffit de s'en prendre à un seul point pour faire crouler tous les autres, il devient clair que le tout ne formait qu'une œuvre de convention.

Aussi longtemps que l'ignorance ou le parti pris ne découvriront pas ces vérités; en d'autres termes, aussi longtemps qu'on cherchera et qu'on croira voir dans la division artificielle et arbitraire appelée

(1) Cette méthode de faire disparaître le *fa* dans le huitième (et le septième) ton, a également lieu pour l'*ut* dans le mode dorien et le *sol* dans l'éolien. Ce sont les trois seules notes qu'il *devient* nécessaire de diéser, si on veut rendre le chant scientifiquement correct. Ce que nous disons dans le texte, ne s'applique qu'au mode majeur; mais cela suffit pour revendiquer les droits de la science, qui forme un tout complet.

tons ou modes autre chose que les développements naturels de l'échelle musicale telle qu'elle est connue de la science, aussi longtemps le chant de l'Église restera dans l'ornière où il s'est embourbé au dixième siècle (1). Que de braves gens lèveraient les mains et les yeux vers le ciel, s'ils nous entendaient avancer ainsi ce qu'ils devraient presque considérer comme une hérésie! Cela n'empêche pas néanmoins que ce que nous disons est la stricte vérité. Ces fameux modes, considérés comme tels, ne sont fondés sur aucun principe réel, mais ils sont le résultat fortuit d'autant d'expédients : en d'autres termes, l'inventeur de la portée a noté les chants comme il l'a pu, et la division actuelle est sortie de sa notation. Il importe, en effet, de se rappeler qu'à cette époque la science musicale était simplement nulle, et l'existence des échelles dérivées ou transposées, au moyen desquelles se font les modulations du chant, n'aurait pu se trouver qu'au moyen d'un travail d'induction dont personne n'était alors capable, et qui ne devait s'accomplir que lentement à travers les siècles. On ne soupçonnait pas même qu'il pût y avoir une autre échelle que celle qu'on appelle aujourd'hui, proprement, *naturelle* (2). Sans doute on devait bien savoir, et là on ne se trompait pas, qu'une mélodie dans un ton donné est écrite exacte-

(1) Les mots *ton* et *mode*, appliqués au plain-chant, semblent impliquer pour beaucoup de personnes l'idee vague de certains principes lui appartenant exclusivement. On prend pour des expressions techniques d'une science à part des mots dont il faut chercher l'origine et la signification dans l'ancienne Grèce, et qui supposent des rapports mystérieux et aujourd'hui inexplicables entre les chants de l'Église et ceux de quelques-uns des anciens peuples de ce pays. Voici ce qui en est en réalité : les formules liturgiques de l'Église sont presque innombrables; mais ce qui ne l'est pas, ce sont les ressources que possède le système auquel elles ont été assujetties pour en faire des chants qui soient, non pas plus ou moins variés comme phrases mélodiques, mais radicalement différents les uns des autres. De quelque manière que les anciens compositeurs pussent s'y prendre, ils ne pouvaient pas sortir d'un certain cercle, c'est-à-dire, d'un certain nombre de ce qu'on appelle *tons* en musique. Il suit de là que ces même formules liturgiques se divisent, comme chants, en autant de classes qu'il y avait de *tons* qu'on pouvait utiliser, et ce sont ces différentes classes qu'on appelle *tons* ou *modes :* toutefois il est nécessaire de remarquer que la classification n'est pas correcte dans les livres, et que l'explication que nous venons de donner est bien trop simple pour être admise par la vieille école.

(2) Toute échelle est nécessairement naturelle, et le mot *diatonique* n'a pas d'autre signification. Nous parlons des échelles diésées et bémolisées, telles qu'elles figurent sur la portée moderne, comme d'autant d'échelles différentes, uniquement pour pouvoir nous entendre : elles sont différentes, non pas dans leur nature, mais par leur position réciproque.

ment sur la même échelle qu'une autre mélodie chantée, disons, une quinte plus bas; mais on ignorait que ces deux différentes positions de la même échelle peuvent se combiner, de la manière la plus naturelle, dans un seul et même morceau. La preuve de ce que nous avançons ici, forme un des faits les plus intéressants qui se lient à l'histoire de la musique. Après que les chants de l'Église eurent été notés sur la portée pour la première fois, on trouva que, dans plus des neuf dixièmes, le *si* ne rendait pas le son voulu : il était, pour parler comme nous le faisons aujourd'hui, un demi-ton trop haut. Rien n'est plus facile pour nous que de rendre raison du phénomène, et de dire qu'il résulte précisément de la combinaison des deux positions dont nous venons de parler : de sorte que la note *si*, de septième qu'elle était dans la première, est devenue quarte dans la seconde : en d'autres termes, la quatrième note d'un tétracorde nouveau, d'après les explications que nous avons données dans une note précédente. *C'était pour la première fois que le fait se produisait*, et il ressortait naturellement de la nouvelle méthode de notation. Gui d'Arezzo, si nous pouvons nous exprimer ainsi, le rencontra sur son chemin sans l'avoir cherché; mais la manière dont il l'envisagea, montre clairement qu'il ne soupçonnait pas la vraie nature et la portée scientifique de sa découverte : car, là où il croyait n'avoir affaire qu'à une seule note, il se trouvait en face de tout le système musical, représenté par une première échelle dérivée.

Ne sourions pourtant pas à l'idée de la perplexité où se trouvaient ces hommes devant une chose si simple; car ce n'est pas nous qui en avons trouvé l'explication. Toutefois il nous est bien permis d'exprimer notre étonnement, en voyant qu'après bientôt mille ans, la vieille école n'est pas encore parvenue à découvrir le secret du *si* bémol. Aussi n'est-il nullement besoin de remonter aussi loin en arrière, pour apprendre quelle opinion entretenaient sur cette note malencontreuse ceux qui faisaient de la théorie avant l'enfance de l'art. Le fait est que ladite théorie s'est perpétuée jusqu'à nous; et dans des livres où l'encre a eu à peine le temps de sécher sur les pages, on l'enseigne encore comme une vérité incontestable. La voici en deux mots : le *si* en question fait un mauvais

effet sur l'oreille, parce qu'il est trop *dur;* et il possède cette qualité, parce qu'il se trouve vis-à-vis du *fa* dans une position que l'on croit rendre intelligible en l'appelant *triton*. Dans tous les cas semblables, le moyen à employer, c'est de *ramollir* la note; mais, dure ou ramollie, bémol ou bécarre, elle appartient à la même échelle.

Nous touchons ici à l'origine de ce qu'on appelle le système ancien. C'est l'explication que nous venons de lire qui lui a servi de point de départ. C'est elle qui a été comme la petite quantité de levain corruptrice de toute la masse, et qui a fait qu'aujourd'hui, chez la plupart de ceux qui s'en occupent, le chant grégorien n'est beau et bon qu'autant qu'il s'éloigne des lois que Dieu lui-même, selon saint Augustin, a implantées dans l'oreille de l'homme. Si seulement, au temps de Gui d'Arezzo, l'on avait eu assez de connaissances pour expliquer la vraie signification du *si* bémol, jamais il n'aurait été question du système ancien. Car dans la musique, comme dans toutes les autres sciences, tout se tient; et, la nature d'une seule modulation étant connue, personne n'aurait, comme on dit, cherché midi à quatorze heures, lorsqu'il serait devenu nécessaire de rendre raison d'une autre.

Il y a comme un volume dans cette note incomprise. En premier lieu, puisqu'elle vint au monde avec ou plutôt après la portée, et comme conséquence de celle-ci, elle prouve que jusque-là on avait très bien pu s'en passer. Ici il faut nous contenter de renvoyer le lecteur au deuxième chapitre de notre livre. Il y verra comment, rien qu'avec une seule échelle, la méthode primitive de notation pouvait néanmoins, au moyen des déplacements que nous expliquons, exprimer toutes les modulations qui se font dans un chant. Nous n'avons jamais jeté les yeux sur un manuscrit de musique antérieur à Gui d'Arezzo, nous l'avouons volontiers, et nous n'avons pas la moindre idée de l'apparence qu'y présente le chant; mais, connaissant la nature de celui-ci, nous savons, sans pouvoir nous tromper, comment il fallait traiter cette échelle unique, pour lui faire exprimer le sens varié d'une mélodie. L'échelle était alors ce qu'elle est à présent, une modulation se faisait de la même manière, et, de fait, les chants sont, au fond, ce qu'ils étaient alors.

Par conséquent, dans l'absence des gammes diésées et bémolisées modernes, les anciens devaient se servir forcément de la même échelle, chantée plus bas ou plus haut, suivant le cas : c'est-à-dire que, dans un même morceau, l'échelle devait subir autant de déplacements qu'il s'y rencontrait de modulations différentes. Quiconque est tant soit peu au courant des premiers éléments, sait très bien qu'il n'y a pas d'autre alternative. Et ces principes sont tellement dans la nature des choses, que nous osons dire, sans la moindre hésitation, que si nos antiquaires ne les ont pas trouvés, sous une forme ou sous une autre, dans les manuscrits notés d'après l'ancienne méthode, c'est, ou bien qu'ils n'ont pas su les chercher, ou bien que ces manuscrits sont une preuve de plus de l'oubli dans lequel la science musicale était tombée à l'époque où ils furent écrits.

De ce qui précède on peut conclure qu'il est absurde de dire que les anciens ne se servaient jamais du dièse : car, une modulation en majeur se faisant toujours au moyen de la même échelle, la note que nous diésons aujourd'hui, était toujours le *si* naturel. Pourquoi ne pas ajouter qu'ils ne se servaient jamais non plus du *si* bémol ? La chose est pourtant également vraie, et il y aurait de la bonne foi à l'enseigner.

Le lecteur comprend maintenant comment ils faisaient pour pouvoir s'en passer : c'est que le *si* que nous bémolisons, était toujours exprimé par la note que nous appelons *fa;* et nous pouvons encore voir par là que ce même *si* bémol n'est pas ce que les méthodes prétendent, c'est-à-dire, une intonation purement accidentelle, et employée uniquement pour adoucir momentanément cette note. Il doit, au contraire, être évident que le *si* bémol est, non pas une note chromatique, mais la quarte d'une échelle véritable.

En second lieu, la manière dont le *si* bémol fit son apparition, prouve que Gui d'Arezzo n'y allait qu'en tâtonnant, et que sa nouvelle méthode n'avait pas les ressources de l'ancienne. Il aurait fallu, pour cela, que la portée fût sortie de son cerveau dans l'état parfait où nous la voyons aujourd'hui. Aussi le problème qu'il avait à résoudre, était non seulement des plus difficiles, mais il était réellement au-dessus de ses forces. Si nous voulons nous en con-

vaincre, nous avons simplement à considérer que, pour noter les volumes de chant que nous savons, et dont la plupart contiennent autant de modulations qu'ils comptent de périodes, il n'avait pour tous moyens que la seule échelle naturelle, que sa position sur la portée rendait stéréotypée et inaltérable : c'est-à-dire qu'il était désormais impossible de lui faire subir les déplacements dont nous avons parlé plus haut. Cela signifie, en d'autres termes, qu'une portée semblable ne pouvait pas se prêter aux exigences de la mélodie, et, par conséquent, qu'il devenait nécessaire à celle-ci d'obéir, aussi bien qu'elle pouvait, à l'inflexible rigidité de celle-là. Aujourd'hui nous rendons la portée flexible, c'est-à-dire, capable de recevoir tous les tons ou gammes voulus, simplement en y ajoutant un ou plusieurs de ces signes appelés chromatiques, et dont le premier fut le *si* bémol. Mais, par le fait que le principe qu'il représente n'est pas même, encore aujourd'hui, compris par la plupart de ceux qui connaissent le plain-chant probablement aussi bien que Gui d'Arezzo, mais qui, comme lui, n'ont aucune notion sur la vraie théorie musicale, nous pouvons facilement conclure quelle immense distance séparait, au onzième siècle, les simples lignes de Gui de notre portée actuelle. Celle-ci obéirait à toutes les variations du chant, et permettrait d'écrire chaque mode dans son ton propre, ce qui, soit dit en passant, en diminuerait considérablement le nombre ; celle-là ne pouvait rendre correctement que le seul ton majeur *ut*, avec une seule modulation en *fa*, amenée par l'adoucissement du *si*.

Nous sommes bien loin de vouloir insinuer que les mélodies formant nos divers livres liturgiques sont toutes notées en *ut* et en *fa*; mais nous affirmons, sans crainte d'être démenti par aucun homme compétent, que chaque phrase, longue ou courte, qui ne l'est pas, est écrite d'une manière théoriquement incorrecte. Nous disons *théoriquement*, parce qu'en pratique, et pour ne parler que d'une manière très générale, le chant ne porte que peu de traces de la manière dont il est noté. Le fait peut paraître singulier, mais l'explication en est toute simple, et nous la donnerons tout à l'heure.

Pour nous, il n'y a rien de plus intéressant que de voir par quel

tour de force Gui d'Arezzo, avec quatre lignes et un bémol, est parvenu à noter des mélodies qui, collectivement, forment un vrai système et remplissent plusieurs volumes. Examinez ces lignes noires de notes carrées, mais entièrement dépourvues des signes dont la musique ne peut se passer. Le seul *si* bémol s'y rencontre, il est vrai, fréquemment; mais ce n'est jamais, pour ainsi dire, qu'en passant. Tout semble s'y rattacher à la gamme naturelle, sauf les tournures passagères qu'implique le signe dont nous parlons (1). Et pourtant ces mêmes mélodies qu'on dirait si peu propres à produire un effet varié, se divisent au moins en une demi-douzaine de classes radicalement différentes. Il y a là des chants en majeur et des chants en mineur; d'autres, où les deux modes sont mélangés d'une manière admirable; des morceaux sans nombre qui n'arrivent pas à la dixième note sans tomber dans un autre ton, et qui, au bout de deux lignes, se trouvent avoir passé par cinq ou six gammes. Aussi peut-on affirmer, et nous le démontrerons de toutes les manières, que le caractère distinctif et essentiel du plain-chant consiste dans sa liberté de moduler, mais de moduler sans fin et sans restriction, au moyen de deux notes aussi bien qu'au moyen de vingt, et qu'il en résulte une variété d'harmonie qui n'a rien d'analogue avec ce qui se rencontre dans la musique ordinaire.

Il y a comme une contradiction entre la richesse d'harmonie et une position où tout semble se rapporter à une même gamme. Pour l'expliquer, il faut recourir à deux faits très simples et très faciles à comprendre. En premier lieu, aussi longtemps qu'une phrase musicale satisfait l'oreille, celle-ci ne s'occupe ni de la position qu'elle tient peut-être sur la portée, ni de la manière dont une méthode quelconque, vraie ou fausse, en rend raison. Ainsi, qu'on appelle le *si* bémol une quarte, ou une note *ramollie* pour le moment, l'effet qu'il produit est exactement le même. De plus, comme c'est la dernière explication qui a prévalu, on en écrit le signe, non pas à la

(1) Là où nous disons *tout semble*, la vieille école parle d'une manière absolue : c'est ainsi que ce qu'elle appelle l'ancien système, ne représente absolument autre chose que la notation empirique de Gui d'Arezzo.

clef, mais devant chaque note individuelle qui le réclame. De là il est résulté qu'il y a des centaines de phrases, et même des chants entiers en *fa*, où le signe est totalement absent, parce que le *si* qu'il faudrait bémoliser, n'y paraît pas une seule fois. En théorie, la notation est vicieuse; mais en pratique, le *si* bémol, qui ne se voit pas, n'en est pas moins profondément gravé dans l'oreille.

Ces remarques s'appliquent, à la lettre, à la modulation en *sol*. Aussi longtemps que la phrase ne descend pas plus bas que cette note, il n'y a aucun inconvénient à omettre le signe du dièse sur la ligne qu'occupe le *fa*. Encore une fois, la note diésée est suffisamment dans l'oreille; et pour celle-ci, le chant est en *sol*, quoique, sur la portée, tout ait l'apparence d'être noté en *ut*.

Il en est encore de même des modulations en mineur. En plain-chant, elles se réduisent principalement à deux, savoir : *la* mineur, qui est le relatif d'*ut*, et *ré* mineur, qui est le relatif de *fa*. Les deux se rencontrent très fréquemment dans un même morceau, même dans les tons majeurs. Or, pourvu que Gui d'Arezzo prît soin de ne pas descendre au-dessous de ces deux toniques, il pouvait noter toutes les mélodies en mineur qui se présentaient, sans cesser de croire qu'il maniait la même échelle. Et comme il semble avoir très fidèlement gardé cette précaution, il arrive de nouveau que l'oreille doit suppléer le dièse absent. Dans tous ces différents cas, on pourrait dire que la phrase rend le son voulu, mais que l'orthographe est pitoyable.

Voilà comment un chant peut moduler dans tous les tons possibles, sans que la portée en montre la moindre trace. Il nous reste maintenant à parler du second fait qui permet d'appeler le plain-chant fertile en ressources, malgré toutes les apparences du contraire. Nous nous contenterons de le nommer, attendu que tout notre livre n'en forme, pour ainsi dire, que le développement. Il consiste dans la transposition systématique que la grande majorité des chants doit subir, et dont Gui d'Arezzo ne pouvait tenir aucun compte, lors même que, par impossible, il en aurait possédé le secret.

Nous ne pouvons toucher ici que bien sommairement à toutes

ces questions, parce que nous ne voulons anticiper sur aucune de celles que nous traitons dans le cours de cet ouvrage. Nous voulons seulement que le lecteur puisse l'aborder en toute connaissance de cause. Nous sommes aussi prêt qu'un autre à payer un certain tribut de louange à l'inventeur de la portée, le père, comme on pourrait l'appeler, de notre plain-chant actuel. Mais, tandis que nous lui donnons tous les éloges qu'il mérite pour les difficultés très sérieuses dont il a triomphé, nous regrettons vivement, d'un autre côté, que l'état de la science à son époque le rendît entièrement incompétent pour accomplir la tâche qu'il s'était imposée. Ce qu'il a fait, est un vrai tour de force, nous l'avons dit. Plus la tâche était immense, plus les moyens étaient disproportionnés et ses connaissances insuffisantes, plus aussi il devient nécessaire de supposer qu'il n'a réussi, en somme, qu'aux dépens de l'intégrité du chant. Encore sommes-nous bien loin de vouloir faire entendre qu'il ait réussi partout et toujours; et c'est pourquoi nous avons dit plus haut que nous ne parlions que d'une manière très générale en disant qu'en pratique le chant ne porte pas de traces de la manière incorrecte dont il est noté. Toutes choses considérées, nous ne pouvons pas même être certains que les modulations que nous appelons correctes, soient réellement telles qu'on les avait chantées jusque-là; et il n'y a pas la moindre exagération à affirmer que le chant de l'Église n'a pu subir un traitement aussi violent, sans avoir été altéré de plus d'une manière.

Du reste, nous croyons en trouver une preuve suffisante dans l'opposition qu'il rencontra de la part de ses contemporains, opposition dont, nous semble-t-il, on a bien mal interprété la nature. Voudra-t-on, par hasard, nous faire accroire qu'il eut tant d'adversaires, et des adversaires aussi acharnés, uniquement parce qu'il avait facilité l'étude pratique du chant jusqu'à la mettre à la portée des enfants? Ce serait une absurdité de le penser. Avec autant de bon sens et de probabilité, les moines, qui passaient la majeure partie de leur vie à copier péniblement des manuscrits, se seraient mis à persécuter l'inventeur de l'imprimerie. Pour ces hommes, le chant de l'Église était une chose sacrée; chanter au chœur était une

des grandes occupations de leur vie : là, successivement, chacun venait s'initier aux beautés de la liturgie. En d'autres termes, le chant s'apprenait par cœur et par routine. Mais, pour arriver à l'intelligence des signes, devenus nous dirions volontiers des hiéroglyphes, et les reproduire sur le parchemin, il fallait, au dire de Gui, y vouer sa vie entière. Subitement le chant des offices, d'une chose de routine, était devenue une science accessible au plus borné; un enfant (c'est toujours Gui d'Arezzo qui parle) en apprenait autant en quelques mois qu'autrefois un homme pendant toute une existence. Comment alors expliquer la violence avec laquelle ils poursuivaient un homme dont ils auraient dû les premiers reconnaître les services? Nous croyons en avoir donné la raison : c'est que le chant, tel qu'il sortait de ses mains, n'était plus le chant qu'un siècle avait appris à l'autre; c'est que la facilité avec laquelle on pouvait l'apprendre, devait s'acheter au prix de certaines mutilations qui le rendaient méconnaissable, et contre lesquelles l'oreille même protestait. L'introduction du *si* bémol constitua une correction sur une échelle immense, et probablement les autres modulations reçurent alors la tournure finale dont nous avons parlé; mais cela ne corrigeait pas tout. Pourtant il est arrivé ce qui aurait pu se prévoir : c'est-à-dire que la facilité de la méthode au point de vue de l'enseignement du chant l'a emporté sur son imperfection au point de vue de la notation correcte. Mais il est arrivé quelque chose de plus : c'est cette imperfection même qu'on a fini par ériger en système. Et parce que certaines notes sont là sur la portée grégorienne, toujours dans son état primitif et imparfait, en dépit des premiers éléments de la musique, en dépit même de l'oreille, on a conclu que c'est la faute, non pas du chant, mais à la fois et de la musique et de l'oreille. Appelez seulement le chant, ancien; la musique, moderne; et celui qui dièse un *fa*, un ignorant : il ne reste plus rien à dire sur le sujet.

La première fois qu'il nous vint à la pensée de nous occuper de ce sujet, c'était en 1848. Nous nous le rappelons comme si c'était d'hier. Nous habitions un des séminaires de Paris, et l'on nous avait chargé d'enseigner le chant aux autres étudiants en théologie.

Comme les leçons étaient fréquentes, nous pensâmes leur donner à la fois plus d'intérêt et plus d'utilité en ajoutant à tant de pratique un peu de théorie. Nous achetons une *Méthode de plain-chant,* et, prenant la chose tout à fait au sérieux, nous l'ouvrons avec une confiance implicite dans les enseignements qu'elle renferme. Nous allons droit à la partie théorique, et nous tombons en plein au milieu des échelles authentiques, des échelles plagales et de tout ce jargon scientifique si bien en contradiction avec la connaissance pratique que nous avions du chant. Nous nous révoltâmes contre la prétendue formule du quatrième ton, — le plus ingénieux et le plus scientifique du système grégorien. Et, bien que nous ne fussions pas alors en état de juger de cette théorie dans son ensemble, nous trouvâmes assez de données pour nous permettre de conclure que, en ce qui concernait le ton en question, elle était complètement fausse et arbitraire.

Ce fut tout l'usage que nous fîmes de notre première Méthode théorique et pratique du plain-chant. Toutefois elle nous avait mis sur une voie que nous résolûmes de poursuivre. Peu à peu le sujet se dessinait plus nettement dans notre esprit: il nous semblait que si chaque chant en particulier peut s'expliquer d'après les principes ordinaires, c'étaient ces principes qui avaient dû présider à sa construction, la présomption étant pour la science, et non pour une théorie que nous avions trouvée fausse sur un point essentiel. Quant au petit nombre de notes dont on pouvait tirer des objections, il y avait également la présomption qu'elles constituaient autant d'erreurs contre ces mêmes principes. Leur existence était un fait qu'on ne pouvait nier; mais ce fait devait avoir son histoire, et cette histoire pouvait très bien n'avoir rien à démêler avec la théorie musicale comme telle. De plus, nous ne fûmes pas longtemps à découvrir comment la note finale de chaque ton pouvait parfaitement servir de guidon aux chantres comme à l'organiste, sans qu'elle en fût pour cela la note principale. Et en effet, en inspectant un certain nombre de chants qui se terminent par la même note, il devenait clair que leur construction respective est loin d'être toujours identique. Donc, pour les analyser d'une

manière satisfaisante, il devenait nécessaire, tout comme en musique, d'aller à la recherche de leur ton fondamental. Finalement, nous nous demandions si certaines différences très réelles, qui existent entre le plain-chant et la musique, devaient nécessairement faire croire à une modification véritable dans les lois qui gouvernent ce que nous avons appelé déjà les développements naturels de l'échelle musicale : d'autant plus que, plus nous poursuivions nos recherches, plus nous voyions clairement que, dans les mélodies les plus travaillées et les plus artistiques (il n'en manque pas, mais ce n'est que dans les parties anciennes et probablement primitives de nos livres), ces variations en apparence les plus étrangères au ton fondamental; ces modulations multiples et toujours renaissantes, et qui se réduisent bien des fois à trois ou quatre notes; ces chutes soudaines, si communes en plain-chant, si rares dans la musique; enfin, ces terminaisons inconnues à celle-ci, et où il n'est pas rare de voir paraître pour la première fois l'échelle qui tient pourtant tout le morceau ensemble, — s'expliquent toutes et chacune, et cela de la manière la plus naturelle, en leur appliquant les principes les plus élémentaires.

Ici il fallait faire un pas de plus, et chercher en dehors de l'échelle, en d'autres termes, en dehors de la construction harmonique du chant, la cause des différences que nous venons de signaler. Le lecteur trouvera ce sujet traité dans un chapitre à part.

Pour poursuivre une étude de cette nature, nous n'avions besoin ni de déterrer de vieux manuscrits, ni de nous mettre au courant de ce que d'autres ont écrit en antiquaires, sinon en musiciens. Aussi, si, dans quelqu'un des points que nous avons traités, nous nous sommes rencontré avec l'un ou l'autre, c'est un fait qui nous est encore inconnu. Tout ce que nous savons sur le chant, c'est dans les livres de chœur que nous l'avons appris; et, de la première jusqu'à la dernière page de notre livre, nous n'offrons pas une suggestion, nous n'émettons pas un principe, nous ne tirons pas une conclusion, qui ne se déduisent naturellement, sans efforts et sans tiraillements, de l'évidence intrinsèque du chant lui-même. Si

donc il vient à quelqu'un l'envie de nous réfuter, il ne gagnera rien à s'efforcer de vouloir nous accabler sous le poids des autorités : il faudra qu'il descende sur notre terrain, qu'il s'en prenne à nos principes, et qu'il ne cite d'autres textes que des antiennes, des répons ou des introïts.

C'est cette évidence intrinsèque qui nous a guidé en tout, et qui nous a permis non pas tant d'abattre que d'édifier : c'est-à-dire, non pas tant de prouver la fausseté de la théorie communément reçue, laquelle tombe d'elle-même, que de remettre l'œuvre de saint Grégoire sur le terrain de la science, et de l'expliquer à la lumière de celle-ci; de faire voir quel véritable trésor de composition, quel grand monument de génie nous manions tous les jours sans nous en douter. Nous prenons le chant tel que nous le trouvons, et nous le prenons de partout, avec toutes les manipulations maladroites qu'il a subies, avec toutes les erreurs de détail que les siècles y ont accumulées, et nous prouvons, pièces en mains, qu'au fond et dans son ensemble il forme le système le plus complet et le plus ingénieux qui se puisse concevoir : admirable dans son unité, merveilleux dans sa simplicité, incomparable dans sa fécondité; et ce que nous considérons comme le service le plus grand que nous lui rendons par là, c'est que nous l'enlevons une fois pour toutes aux tâtonnements de l'ignorance et de l'arbitraire (1).

(1) Parmi les manipulations dont nous parlons, il n'y en a pas qui soient plus malheureuses que celles qui constitue le caractère particulier du Graduel de Reims : nous voulons parler de ces enfilades interminables de notes appelées *neumes*, et de ces broderies également sans fin qui ont été faufilées surtout dans les graduels et les traits. Il ne faut pas être grand musicien pour découvrir qu'elles n'ont pas été composées d'un seul jet avec le reste du chant, et, par conséquent, qu'elles ne sont pas l'ouvrage de saint Grégoire. Qui en est l'auteur? Nous n'en savons rien ; mais nous croirons implicitement nos savants chantres-antiquaires, s'ils les font remonter jusqu'au septième siècle, pourvu toutefois qu'ils n'aillent pas jusqu'à saint Grégoire, qui mourut en 604, mais qu'ils s'arrêtent vers l'an 683, c'est-à-dire, au pontificat de saint Léon II. Il est certain que ce pape toucha à l'œuvre de son prédécesseur. Le Bréviaire dit de lui, *Sacros hymnos et psalmos in Ecclesia ad concentum meliorem reduxit.* Or ces psaumes ne peuvent certainement pas être ceux qui se chantent, par exemple, à vêpres; ce sont beaucoup plus probablement ceux qui forment les graduels et les traits. *Ad concentum meliorem reduxit*, veut dire tout simplement qu'il les embellit. Le *Liber pontificalis* dit encore de saint Léon qu'il était *vir eloquentissimus cantilena, ac psalmodia præcipuus*, *et in earum sensibus*

Deux mots encore. En premier lieu, ce livre est une traduction. C'est en anglais que nous l'avons commencé : mais à peine arrivé à la moitié, nous nous sommes aperçu que nous nous étions trompé de langue ; néanmoins nous avons cru devoir aller jusqu'au bout, et la meilleure revision que nous en ayons pu faire, a été de le traduire. Ceci expliquera, entre autres choses, probablement plus d'un anglicisme et plus d'une faute de style, malgré tous nos efforts pour les éviter. On ne peut pas impunément, pendant plus d'une trentaine d'années, perdre l'usage habituel d'une langue.

En second lieu, comme il fallait donner au lecteur une connaissance plus ou moins exacte de l'état de la théorie musicale au moyen âge, nous avons souvent cité le traité *de Cantu*, attribué à saint Bernard. Or, en critiquant ces extraits comme nous le faisons, nous ne croyons pas par là manquer de respect envers ce grand docteur de l'Église, dont le nom n'est pas le moins du monde en cause. Il est évident, en effet, que saint Bernard n'est pas responsable des erreurs accréditées bien avant lui et que toute autre plume que la sienne eût pu nous transmettre. Si nous sommes parfois sévère, cette sévérité est exclusivement à l'adresse de ceux qui, en fait de principes musicaux, en sont encore en plein douzième siècle.

Victoria, île Vancouver.

Fête de l'Exaltation de la sainte Croix 1892.

subtilissima exercitatione elimatus. Quant au goût de ces additions, il suffit de dire que c'était le goût d'une époque où la musique n'était pas le seul art qui eût péri ; et les paroles que nous venons de citer, représentent fidèlement l'effet qu'elles devaient produire alors. Nous donnons ailleurs quelques-uns de ces neumes, les seuls qui nous paraissent conservés intacts. Ce sont de vraies *cantilenæ*, c'est-à-dire, des chansonnettes, intéressantes toutefois, à cause de leur antiquité.

LA THÉORIE MUSICALE

DU

CHANT GRÉGORIEN.

INTRODUCTION.

LE CHANT GRÉGORIEN ET LA LITURGIE DE L'ÉGLISE.

L'Église n'a nulle part fait preuve d'une plus grande sagesse, nulle part elle n'a montré d'une manière plus convaincante qu'elle est vraiment assistée du Saint-Esprit, non seulement pour nous enseigner toute vérité, mais, ce qui n'en est, après tout, qu'une conséquence, pour être notre guide dans les sentiers de la piété vraie et pratique, que dans la manière dont elle a divisé l'année ecclésiastique. Il est naturel, en effet, qu'après avoir été rachetée au prix des souffrances et de la mort de son divin Époux, et « lavée dans le bain de la régénération, afin qu'elle pût lui être une fiancée glorieuse, sans tache et sans ride »; il est naturel, nous le répétons, qu'un si grand acte d'amour forme dorénavant le seul sujet de ses pensées et de ses méditations; il est naturel que ses pieds ne connaissent plus d'autre sentier que celui que Jésus arrosa de son sang dans son pénible trajet de Bethléem au Calvaire.

Aussi, année par année, elle nous conduit toujours par ce même sentier, s'affligeant aux lieux témoins des souffrances du Christ, se

réjouissant aux lieux témoins de ses victoires sur l'enfer et la mort. Après tout, pourtant, les humiliations et la passion de notre divin Sauveur appartiennent plutôt, si nous pouvons nous exprimer ainsi, à l'histoire du passé. Jésus Christ ressuscité des morts ne meurt plus désormais, tandis que la joie de son triomphe, que l'Église a été destinée à partager, est éternelle; et cette joie, nul ne peut la lui enlever. Et pourtant encore, se fiant, comme elle le fait, aux promesses de Notre Seigneur; sûre, comme de sa propre existence, que les portes de l'enfer ne prévaudront point contre elle, elle ne peut s'empêcher de sentir que la terre n'est pour elle qu'un lieu d'exil : et c'est pourquoi, à l'heure même où elle se ivre à la plus grande tristesse, elle entonne fréquemment le chant du triomphe, tandis que ses hymnes les plus joyeuses sont souvent empreintes d'un certain sentiment de tristesse.

Ainsi, le jour anniversaire de la mort de son divin Époux, ses vêtements sont des vêtements de deuil, tandis que sa voix éclate en cris de jubilation :

Pange, lingua, gloriosi
Lauream certaminis,
Et super crucis trophæo
Dic triumphum nobilem,
Qualiter Redemptor orbis
Immolatus vicerit (1).

Néanmoins, ce serait tomber dans une grande erreur de croire que les fêtes de l'Église sont simplement commémoratives. Sans doute, elles sont admirablement propres à ramener notre esprit aux temps et aux lieux où ces saints mystères s'accomplirent, et par là à exciter dans nos cœurs un vif sentiment de reconnaissance pour les bienfaits que ces mêmes mystères ont mérités pour nous. Mais le but de l'Église est bien plus pratique. Comme la même divine puissance qui nous a créés est aussi indispensable à notre conservation qu'elle le fut pour nous tirer du néant, ainsi la vie nouvelle qui nous a été communiquée par le Nouvel Adam

(1) Nous ne pourrions cependant *faire ressortir* d'une manière satisfaisante *l'importance de ces remarques*, sans faire allusion aux chants auxquels les offices sont adaptés : car ce ne peut être que la voix de l'ignorance ou du préjugé qui osera soutenir que c'est du hasard seulement que vient « la mélancolie que respirent les hymnes de nos grandes fêtes ». OZANAM, *Cinquième Siècle*.

ne nous a pas été donnée une fois pour toutes, de manière qu'il nous soit impossible de la perdre; mais elle requiert cette présence continuelle du Saint Esprit qui la conserve et l'amène à sa perfection. Si l'homme, en tombant dans le péché mortel, annule le bienfait de sa rédemption aussi complètement que si Jésus Christ ne fût jamais mort pour lui, ainsi, lorsqu'il est de nouveau réconcilié avec Dieu, le mystère entier est pour ainsi dire renouvelé en sa faveur, en tant que les mérites lui en sont appliqués de nouveau.

C'est de la même manière que chaque surcroît de grâces est une participation nouvelle aux fruits de ce même mystère. Considérons encore le grand nombre d'infortunés auxquels l'Évangile n'a jamais été prêché : ne sont-ils pas exactement dans le même état dans lequel se trouvait le monde païen avant la naissance de Jésus Christ? Quelles sont donc les paroles que les messagers de la paix peuvent leur adresser avec le plus d'à-propos lorsqu'ils paraissent au milieu d'eux pour la première fois, sinon les paroles mêmes que les anges de Dieu adressèrent aux bergers de Bethléem : « Je vous annonce une grande joie, car aujourd'hui il vous est né un Sauveur »?

Et comme il reste toujours des infidèles à convertir, des pécheurs à réconcilier, des « justes à être justifiés encore, et des saints à être sanctifiés encore », ne semblerait-il pas que, lorsque Notre Seigneur voulut demeurer au milieu de nous dans le sacrement de nos autels, il n'en agit ainsi qu'afin que nous puissions à chaque instant nous adresser à lui, pour voir se renouveler en notre faveur tous les mystères qu'il accomplit pour nous lorsqu'il se revêtit de notre nature?

Par conséquent, lorsque l'Église, voulant exciter notre piété, désire représenter à notre esprit notre divin Rédempteur souffrant et mourant pour nous, elle n'a pas besoin de nous montrer, à travers une perspective de dix neuf siècles, le sommet de la montagne où il rendit le dernier soupir : le même adorable Sauveur réside au milieu de nous, non pas, il est vrai, endurant les mêmes souffrances, mais néanmoins dans le même état de victime, s'offrant à son Père céleste pour le salut des hommes; prêt à renouveler pratiquement en nous tous les mystères de son amour; prêt à nous nourrir de sa chair divine, aussi réellement que si nous avions

assisté avec ses apôtres à la dernière cène, et à nous purifier dans son sang adorable de la souillure de nos innombrables prévarications, avec autant d'efficacité que si nous l'avions recueilli lorsqu'il coulait frais et chaud de ses blessures sur le mont Calvaire.

Voilà la signification pratique des fêtes de l'Église : et voilà pourquoi elle désire que nous nous préparions au retour de chacune d'elles, comme si les mystères dont elles sont destinées à renouveler le souvenir allaient s'accomplir pour la première fois et sous nos yeux. Ainsi, chaque jour de Noël, par exemple, à l'office de vêpres, ce que l'Église nous dit, n'est pas : « Il y a dix-huit cent et tant d'années que le Sauveur naquit » ; mais : « Aujourd'hui Jésus Christ est né ; aujourd'hui le Sauveur à apparu ; aujourd'hui, sur la terre, les anges chantent, les archanges se réjouissent ; aujourd'hui les justes sont dans l'allégresse, disant : *Gloria in excelsis Deo, alleluia* ».

Il n'y a pas d'époque dans l'année ecclésiastique qui explique mieux notre pensée que celle de l'Avent. Là, l'Église se met complètement dans la situation des saints qui vécurent avant Jésus Christ et soupiraient continuellement après sa venue. Elle s'approprie leurs prières et leurs aspirations brûlantes de tant de manières et avec une si grande ferveur, qu'il est facile de voir que son intention n'est pas de personnifier, pour ainsi dire, les prophètes de la loi ancienne, mais de donner expression à ses besoins propres et actuels. Ainsi, durant toute cette époque, elle semble ne jamais pouvoir se lasser de s'écrier : *Veni ad liberandum nos, Domine Deus virtutum! ostende faciem tuam, et salvi erimus*. Et plus souvent encore : *Rorate, cœli, desuper, et nubes pluant justum; aperiatur terra, et germinet Salvatorem!* Mais bientôt, anticipant déjà dans sa pensée les grands bienfaits qui vont descendre sur elle avec tant d'abondance au jour attendu, revêtue encore de ses habits de deuil, elle élève la voix en accents de jubilation ineffable, et répète le mot qui est la plus haute expression de sa joie : *Alleluia*, presque autant de fois que dans le temps pascal (1). « En ce jour, les montagnes distilleront le miel, et des collines couleront le miel

(1) Le samedi saint, quand la messe est célébrée par l'évêque, le sous-diacre, après avoir chanté l'épître, se rend auprès du pontife, et il lui adresse à haute voix ces paroles : *Reverendissime Pater, annuntio vobis gaudium magnum, quod est Alleluia.*

et le lait. *Alleluia* ». Ou encore : « Vous tous qui avez soif, venez aux eaux, cherchez le Seigneur tandis qu'on peut le trouver. *Alleluia* ». Ou encore : « Sion est la cité de notre force, le Sauveur y sera le mur et le boulevard : ouvrez les portes, car Dieu est avec nous. *Alleluia* ». Ou encore : « Voici que le Seigneur va paraître, et il ne trompera pas notre attente; s'il tarde quelques moments, attendez-le, car il va venir sans différer. *Alleluia* ». Ou encore : « Les montagnes et les collines chanteront des hymnes de louange devant Dieu, et tous les arbres des forêts applaudiront, car le Seigneur vient fonder un royaume éternel. *Alleluia, alleluia* ». Ou encore : « Sonnez la trompette dans Sion, car le jour du Seigneur est proche : voici qu'il vient pour nous sauver. *Alleluia, alleluia* ».

Viennent ensuite, durant les sept jours qui précèdent immédiatement la fête de Noël, les chants qu'on appelle les Grandes Antiennes, et qui sont adaptées à une mélodie si ravissante, que, si l'on en croit les anciennes légendes disant que certains chants de l'Église furent dictés par les anges à de saints religieux, ces antiennes doivent être assurément de ce nombre (1). Voici la première : « O Sagesse qui êtes sortie de la bouche du Très-Haut, atteignant d'une fin à l'autre avec force et ordonnant toutes choses avec douceur, venez nous enseigner les voies de la prudence » !

Nous pourrions faire ressortir tout cela beaucoup mieux, si nous ne désirions nous limiter aux offices qui sont les plus accessibles aux fidèles : vêpres et complies. Ainsi, par exemple, lorsque nous examinons les autres offices de l'Avent, nous voyons que non seulement l'Église attend l'arrivée du Sauveur avec la plus grande impatience, mais qu'elle va jusqu'à compter les jours. Pendant les deux premières semaines nous commençons les Matines par : *Regem venturum Dominum, venite, adoremus;* quand l'attente devient plus prochaine, ces mots sont changés pour : *Prope est jam Dominus : venite, adoremus.* Vient ensuite la fête de saint Thomas, et nous disons : *Nolite timere, quinta enim die veniet ad vos Dominus noster.* Finalement, à la veille de la solennité si longtemps attendue, nous répétons plus de trente fois le texte suivant, ou un ou deux autres qui sont presque identiques : *Cras-*

(1) C'est ce qui a été dit, entre autres, de l'*Alma Redemptoris*, ce qui n'est pas extraordinaire.

tina die delebitur iniquitas terræ, et regnabit super nos Salvator mundi.

Ceci nous amène au jour même. Nous avons toujours pensé que si nous avions besoin de preuves pour croire que l'Église a été assistée du Saint Esprit pour composer sa liturgie, un mot suffirait; et ce mot, le premier qu'elle prononce pour nous annoncer la naissance de Jésus Christ, il se trouve dans les deux premières antiennes des premières vêpres de Noël.

Représentons-nous le Fils de Dieu, le Verbe éternel par qui toutes choses ont été faites, sous la forme d'un enfant nouveau-né, couché dans une étable sur une poignée de foin : qu'est-ce qui à cette vue devrait nous frapper avant toute autre chose, sinon la seule pensée d'une si étrange abjection? L'Église, pourtant, pénètre du premier coup bien plus avant dans le mystère, et les paroles qui tombent de ses lèvres interprètent si fidèlement ce qui en est le vrai secret, et contiennent une leçon si sublime et pourtant si simple, que nous pouvons les avoir lues cent fois sans être frappés de leur profondeur, et qu'après l'avoir saisie une fois, nous pouvons l'avoir prise depuis pour le thème quotidien de nos méditations. *Rex pacificus* MAGNIFICATUS EST, *cujus vultum desiderat universa terra.* Et avec plus d'emphase encore : MAGNIFICATUS EST *Rex pacificus super omnes reges universæ terræ.*

Quant aux fêtes des saints — il était naturel de s'y attendre — l'Église, après s'être recommandée à l'intercession puissante de ses enfants aujourd'hui dans la gloire, consacre à notre instruction une grande partie des offices célébrés en leur honneur, et nous met sous les yeux l'exemple réconfortant de leurs vertus et de leur courage en face de la mort. Elle ne pouvait pour chacun des saints composer un office particulier : ils se sanctifièrent tous en suivant la même voie; et peu importe leurs noms, les leçons enseignées par leur exemple restent les mêmes, toujours anciennes et toujours nouvelles. Ainsi, à la fête d'un saint martyr, peut-il y avoir quelque chose de plus à propos, et contenant une leçon plus salutaire pour nous, que ces mots : « Si quelqu'un veut me suivre, qu'il renonce à soi-même, et prenne sa croix et me suive »? Ou, sur un autre ton : « Dieu essuiera les larmes de leurs yeux, et le deuil ne sera plus, ni les cris, ni la douleur : car toutes ces

choses sont passées ». Ou, aux vêpres d'un confesseur : « Heureux le serviteur que le maître trouvera veillant, quand il viendra et frappera à la porte »!

Il y a néanmoins certains saints qui ont consolé et illustré l'Église d'une manière particulière, et que celle-ci, en retour, prend plaisir à honorer. Nous trouvons donc assez souvent dans leurs offices non seulement les leçons que leur vie et leur mort héroïques suggèrent, mais encore comme un abrégé de la manière dont ils se sont distingués davantage; et il est intéressant de voir comment en peu de mots l'Église atteint ce but. Ainsi, par exemple, à la fête de sainte Agnès, nous avons dans la première antienne de vêpres, toute courte qu'elle est, un abrégé, pour ainsi dire, de ses épreuves et de la manière dont elle fut assistée de Dieu; tandis qu'elle nous enseigne encore que Dieu n'abandonne jamais ceux qui mettent en lui leur confiance. « Agnès, étant entrée dans le lieu impur, y trouva l'ange de Dieu prêt à la protéger ». La même chose peut se dire de la même partie des vêpres de sainte Agathe : « Qui êtes-vous, qui êtes venu à moi pour me guérir de mes plaies? — Je suis l'Apôtre du Christ : ne vous défiez pas de moi, ma fille ». Voici le commencement des vêpres de saint André : « Salut, précieuse croix! reçois le disciple de celui qui fut suspendu sur toi, Jésus Christ mon maître. » Celles de saint Martin s'ouvrent ainsi : « Les disciples dirent au bienheureux Martin : Pourquoi, mon père, nous quittez-vous, ou à qui nous abandonnez-vous dans notre désolation ? car des loups rapaces vont envahir votre troupeau ». A quoi le saint répond, dans la seconde antienne, ces paroles qui retentissent encore dans l'Église : « Seigneur, si je suis encore nécessaire à votre peuple, je ne refuse pas le travail : que votre volonté se fasse »! Nous finissons par un autre extrait : « Le bienheureux Laurent, comme on le brûlait étendu sur un gril, parla ainsi au tyran impie : Je suis assez rôti maintenant, tournez-moi et mangez; quant aux richesses de l'Église que vous demandez, les mains des pauvres les ont déposées dans les trésors célestes ».

Les fêtes de la sainte Vierge ont naturellement une physionomie particulière. Comme il est impossible de penser à elle en faisant abstraction de sa maternité divine, et que, d'un autre côté, c'est

la sainte humanité de Notre Seigneur, jointe à la divinité, et à laquelle elle a donné naissance, qui forme le centre du culte catholique, il est également difficile de célébrer les fêtes de la Mère sans faire allusion au Fils, ou de célébrer les fêtes, celles du moins de la première époque de la vie de Notre Seigneur, sans faire constamment allusion à sa sainte Mère. Ainsi la fête que l'Église appelle la Purification de la sainte Vierge, s'appelait autrefois en France la fête de la Présentation de Notre Seigneur au temple; le jour de l'Annonciation est aussi, en réalité, la fête de l'Incarnation de Notre Seigneur, et le jour de la Circoncision semble être dédié à la Mère de Dieu aussi bien qu'à son divin Fils (1).

Si nous considérions ces matières à un autre point de vue, nous pourrions ici, et cela bien naturellement, demander à nos lecteurs si l'Église aurait pu donner des preuves d'une plus grande sagesse, et montrer une connaissance plus intime des besoins du cœur humain, lorsqu'elle donna tant de variété et une forme si attrayante à son culte public. Pour un catholique, cependant, il n'y a rien d'extraordinaire dans tout cela : nous regardons comme un fait prouvé que le Tout-Puissant a daigné dicter au législateur des Juifs les moindres détails du culte qu'il désirait recevoir de ce peuple; il est impossible qu'il ait laissé l'Église régler seule les formes et les cérémonies de la religion chrétienne, qui aura d'autant plus droit à notre vénération, que Dieu lui-même a dicté son rituel et que le sang du Fils de Dieu est plus précieux que le sang symbolique des chèvres et des génisses.

Lorsque nous passons des offices de l'Église à ce qui est reconnu être sa langue musicale officielle, c'est-à-dire le chant grégorien, l'on peut dire que nous changeons à peine de sujet : car le chant grégorien et les offices publics de l'Église forment un tout inséparable; ils sont une seule et même chose. L'Église n'élève jamais la voix que pour chanter les louanges divines « dans des

(1) Il y a cela de particulier dans cette dernière fête, que les nobles antiennes qui se chantent à vêpres, forment un des héritages les plus précieux des premiers siècles de l'Église : elles furent composées du temps des conciles d'Éphèse et de Chalcédoine comme des actes de foi dans la divinité de Notre Seigneur et la divine maternité de la sainte Vierge. Dom GUÉRANGER, *Inst. lit.*, t. II, p. 336.

hymnes et des cantiques spirituels ». Examinez les livres qui contiennent ce qu'on appelle la liturgie de l'Église : nous avons d'abord le Bréviaire, volume, dans sa forme la plus condensée, de douze ou quatorze cents pages; en second lieu vient le Missel, ouvrage d'une grosseur considérable, comme chacun peut le voir, mais dans lequel nous comprenons le canon de la messe; viennent ensuite le Processionnal et le Rituel, ou recueil de toutes les instructions et formules relatives à l'administration des sacrements; enfin nous avons le Pontifical, renfermant toutes les choses se rapportant aux fonctions de l'évêque, telles que la consécration des évêques, l'ordination des prêtres et des autres ministres de l'autel, la consécration des églises, la bénédiction des cimetières et des cloches, et bien d'autres choses qu'il est inutile de mentionner.

Or, de tous les milliers de mots qui composent ces nombreux et considérables volumes, toute syllabe a été notée; bien plus, composer et noter ce nombre incalculable de formules de sa liturgie a été pour l'Église une seule et même chose.

Mais ce n'est pas tout. L'Église a non seulement changé chacune de ses formules liturgiques en un chant, mais elle suppose que chacun de ses ministres les possède à la perfection. D'abord elle ordonne à chaque évêque de voir que tout aspirant au sacerdoce soit instruit dans le chant (1); et après avoir établi cette loi, elle suppose encore qu'elle a été fidèlement exécutée : car c'est le célébrant qui, dans toutes les fonctions sacrées, doit se mettre à la tête et entonner les parties principales. Il y a même certains passages qui supposent chez le prêtre une éducation musicale passablement avancée : ainsi, le vendredi saint, lorsqu'il découvre la croix, et le samedi saint, lorsqu'il entonne l'*Alleluia* après l'épître, la rubrique dit que, chaque fois qu'il répète les mêmes mots, il doit élever la voix d'un ton. Les passages en question sont d'une grande beauté, et, lorsqu'ils sont bien exécutés, ils ne manquent jamais de faire une profonde impression sur les fidèles. C'est là, comme de raison, ce que l'Église en attendait; et si, par manque d'une connaissance que nous aurions pu obtenir et que nous ne possédons pas, ces cérémonies, aussi bien que tant d'autres, de-

(1) Conc. Trid. sess. XXIV, *de Ref.*, cap. XII.

viennent pour le peuple un sujet de distraction plutôt que d'édification, d'hilarité plutôt que de componction, peut-être ne serons-nous pas entièrement à l'abri du reproche que Dieu faisait à quelques prêtres de l'ancienne loi : « Vous n'avez pas observé les ordonnances de mon sanctuaire » (Ezech. XLIV, 8).

La conclusion qu'il faut tirer de ce que nous avons dit jusqu'ici, nous semble aussi claire qu'elle est importante. Si le chant grégorien est une partie intégrante de la liturgie, il doit être impossible de le mettre de côté sans altérer le caractère et l'effet général des offices et priver les fidèles d'un grand nombre d'avantages particuliers, que l'Église désirait qu'ils eussent recueillis de leur assistance à ces mêmes offices. Il n'en pourrait être autrement : en premier lieu, il y a beaucoup de cérémonies, et des plus solennelles, des plus instructives et de celles qui portent le plus à la piété, que, sans l'usage du chant grégorien, il est simplement impossible de célébrer d'une manière qui réponde au but que l'Église se proposait en les instituant; en second lieu, nos compositeurs eux-mêmes ont réduit le nombre des formules qui leur servent de thèmes aux limites les plus étroites, c'est-à-dire qu'ils n'ont mis en musique que les morceaux liturgiques qui sont les mêmes en toute occasion : une trentaine forme tout leur répertoire. Conséquemment, pour parcourir le cycle entier de nos nombreux anniversaires sacrés, nous n'avons ni plus ni moins de textes que ceux sur lesquels ils ont daigné exercer leurs talents. Ainsi, depuis les productions de nos grands maîtres jusqu'au misérable fatras qui remplit la plupart de nos livres de chant; depuis les exécutions de deuxième et troisième ordre, pour ne pas paraître trop sévère, que l'on entend dans nos grandes églises, jusqu'à la prétendue musique qui se massacre dans la plupart des autres, nous sommes condamnés à entendre éternellement la même répétition. Les parties qui distinguent un office d'un autre et forment, pour ainsi dire, les traits distinctifs de chaque solennité, sont complètement bannies de la célébration de nos saints mystères; et, d'un bout à l'autre de l'année, rien ne vient jamais interrompre la triste monotonie d'un service du matin et du soir. Si le prédicateur ne fait pas allusion à l'objet de la dévotion du jour, chose qui se fait rarement si ce n'est aux fêtes principales, les fidèles quittent

l'église sans même se douter ni probablement se soucier du mystère ou de la fête qui vient de se célébrer. De là il résulte que notre assistance au culte public devient une affaire de dévotion privée, que chacun poursuit à part aussi bien qu'il peut, et aussi longtemps que ses efforts pour prier sans distraction ne sont pas rendus vains par la musique qui se fait au jubé.

Combien le cas est différent là où la musique moderne n'a pas réduit les offices de l'Église à leur plus simple expression! Nous citerons la France, parce que, après avoir fait un long séjour dans ce pays, et d'après ce que nous avons vu dans d'autres, nous croyons que la France peut bien être prise ici comme modèle. Là, chaque fidèle va à l'église, non pas avec un livre de prières quelconque, mais avec son Paroissien, c'est-à-dire, un recueil complet de tous les offices de l'Église, généralement en latin et en français. Comme il suit chaque mot qui se chante par le chœur, et qu'il entend les mêmes choses une année après l'autre, chaque fête prend dans son esprit la forme qui lui est propre, et s'entoure des souvenirs et des sentiments qui lui sont particuliers. Les parties du saint sacrifice qui sont tout pour nous, n'occupent chez lui aucune place en particulier, car elles appartiennent à toutes les solennités : nous voulons dire les *Kyrie, Gloria*, etc. Mais chaque office par lui-même, c'est-à-dire, la collection de toutes les formules dont un office est composé, lui donne l'impression qui est propre à chaque mystère : les premières notes du *Victimæ paschali* lui parlent de la résurrection de Notre Seigeur avec beaucoup plus d'éloquence que le plus beau sermon; il pourrait à peine s'imaginer qu'on célèbre la Pentecôte, s'il n'entendait le *Veni sancte Spiritus;* ou la Fête-Dieu, sans le *Lauda Sion;* ou l'Avent, sans la mélodie populaire du *Creator alme siderum*, et ainsi du reste : et c'est ainsi que les plus simples paysans, dont les voix réunies forment peut-être le seul chœur que l'on entende jamais dans l'église du village, ont le moyen de se préparer à chaque solennité, et de célébrer avec des dispositions mieux appropriées, et partant d'en tirer plus de fruit que nous avec toute notre éducation, toutes nos lumières, et ajoutons, toute notre bruyante musique.

Il nous semble que ces considérations sont vraies, ou que l'É-

glise, afin de nous faire célébrer ses dimanches et ses fêtes dans son propre esprit, a pris plus de précautions que n'en justifiaient nos besoins. Sans doute, de saintes âmes, « dont la conversation est dans le ciel », n'ont pas besoin de tant de secours extérieurs pour se conformer aux sentiments de l'Église en toute occasion. Mais considérons un moment comment sont composées nos assemblées ordinaires. Combien y en a-t-il, dans ces grandes foules, qui soient familiers avec les choses spirituelles et qui possèdent quelque chose de plus que la connaissance la plus superficielle des mystères et des grands événements que l'Église célèbre en ses jours de fête? combien en trouverons-nous qui aint l'habitude d'arracher aux heures fatigantes du travail quotidien, ou aux soins prédominants de leurs affaires ou de leur profession, quelques minutes seulement de méditation journalière? Or c'est précisément pour cette classe de chrétiens, de beaucoup la plus nombreuse, que la nourriture spirituelle et mentale que l'Église présente dans ses offices et ses cérémonies est presque indispensable. « Un grand principe de la dévotion catholique », dit un éloquent écrivain, « c'est de tâcher de se mettre dans les dispositions avec lesquelles nous aurions assisté aux scènes qui en font l'objet. L'Église, dans ses offices publics, suggère cette idée; elle nous fait passer successivement par tous les événements de l'histoire de notre rédemption, nous y fait entrer vivement, nous présente aux acteurs et nous en inspire les sentiments » (1).

On s'aperçoit aisément que ces observations sont fondées sur la supposition, non seulement que tous les offices soient célébrés dans leur intégrité, mais surtout qu'il soit possible aux fidèles de les voir et de les suivre d'une manière intelligente : car toutes ces leçons sont perdues, si chacun, occupé de ses propres actes de dévotion, s'isole, pour ainsi dire, au milieu des offices mêmes, dont chaque mot exprime ce qui devrait être à ce même moment le sentiment et l'intention de toute l'assemblée. « Nous pourrions demander », dit le même écrivain, « si quelqu'un pourrait, jour après jour, réciter les prières qui forment nos exercices ordinaires, sans tourner vivement sa pensée vers les scènes touchantes qui devraient

(1) Card. Wiseman, *Offices secondaires de l'Église.*

former le thème de notre méditation quotidienne; et, s'il en est ainsi, n'avons-nous pas besoin ici d'un remède important » (1)? Mais il nous semble que, du moins dans notre cas, le remède qu'il propose est loin d'être efficace : car, si les offices de l'Église se célèbrent d'une telle manière, que le but et la fin particulière de chacun soient perdus de vue, et que les fidèles n'aient d'autre alternative que de se rejeter sur les exercices mêmes que l'auteur avoue n'être pas capables de produire une piété plus élevée, nous craignons fort que la lecture des saints Pères et des contemplatifs modernes, qu'il suggère comme remède, ne soit entièrement insuffisante : aussi bien nous devons considérer que la grande majorité des chrétiens, même pratiquants, n'a ni le temps ni le goût de se livrer à des lectures ascétiques, ni souvent même les dispositions requises pour en tirer profit.

Ils sont comme ceux auxquels l'Apôtre écrivait qu'ils avaient besoin de lait et non de forte nourriture (Heb., v, 12). Durant les six jours de la semaine, ils ne vivent sous aucune influence religieuse extérieure; et c'est pourquoi l'Église montre d'autant plus de sollicitude pour les voir recueillir le plus de fruit possible de leur assistance à ses offices, le jour du dimanche. Ainsi, après les avoir invités autour de son sanctuaire, elle transforme, pour ainsi dire, le culte divin en un drame sacré, lequel, prédisposés comme il les trouve déjà à recevoir de saintes impressions, les met sous une influence aussi douce qu'irrésistible, et qui non seulement s'adresse à leur esprit, mais qui captive à la fois leurs sens, leurs sentiments, leur imagination. Et comme la scène varie sans cesse, comme chaque dimanche et chaque jour de fête amènent avec eux des sujets nouveaux et un nouvel aliment pour l'esprit, l'intérêt se soutient sans languir, et l'esprit est mis à l'abri de ce sentiment de lassitude qui, même dans les exercices de dévotion, est le résultat de la monotonie, et change trop souvent ce qui devrait être un devoir consolant en une tâche aride, qui s'accomplit sans aucune ferveur.

Au contraire, si les offices publics de l'Église, d'un bout de l'année à l'autre et d'année en année, ne présentent rien aux fidèles,

(1) Card. Wiseman, *Prières et Livres de prières.*

pour les exciter à la piété, que le cercle invariable des mêmes passages liturgiques, qui n'appartiennent à aucune solennité en particulier; si nous supprimons dans chaque office précisément ces parties qui réveilleraient leur attention, animeraient leurs sentiments, leur feraient pénétrer l'objet particulier de chaque fête et rempliraient leur esprit d'une suite nouvelle de pensées salutaires : tout ce que nous pouvons raisonnablement espérer, c'est qu'ils parcourront paisiblement la routine familière de leurs prières accoutumées; mais ils n'emporteront avec eux, hors de l'église, aucune de ces impressions fortes qui reviendraient à chaque instant d'elles-mêmes et prendraient le dessus au milieu de leurs soucis et de leurs occupations mondaines. En d'autres termes, les saints offices ne développeront pas chez eux, comme c'était l'intention de l'Église, cette connaissance intime et familière d'événements sacrés et de saints mystères; cette science, comme l'appelle l'Apôtre, de Notre Seigneur Jésus Christ, qui est l'âme même de la piété, et peut s'adapter à la condition la plus humble et à l'esprit le plus simple.

Nous avouons que nous ne pourrions jamais nous lasser de ce sujet, et c'est notre conviction intime qu'il serait impossible d'en exagérer l'importance. Nous sommes persuadé que plus nous nous efforcerons de rendre les fidèles familiers avec la liturgie de l'Église, et plus nous les verrons avancer en piété. Qu'est-ce que la liturgie de l'Église? Dans le sens dans lequel nous en avons parlé au cours de cet ouvrage, c'est la collection de toutes les formules qui constituent le système du culte public solennel; c'est la voix du corps mystique de Jésus Christ, offrant en cette qualité au Tout-Puissant l'hommage de ses louanges et de ses adorations, la profession de sa foi, ses actions de grâces et ses supplications pour obtenir aide ou miséricorde. C'est la liturgie de l'Église qui divise l'année ecclésiastique en ses diverses époques; qui détermine et met en relief le sujet particulier de chaque fête et de chaque solennité; qui dirige, en toute occasion, l'esprit des fidèles dans la voie qui convient, présente un objet défini à leur dévotion, un sujet approprié à leurs méditations, et donne une direction et un courant propres à leurs prières. C'est le texte de ce drame sacré, comme nous l'avons appelé, ou plutôt de ce sermon en action qu'elle nous prêche une année après l'autre; dans lequel elle per-

sonnifie toute la vie de notre divin Rédempteur, sa passion et sa mort, sa résurrection et son ascension; dans lequel elle anime nos espérances et excite notre émulation en dirigeant nos pensées, jour par jour, vers les triomphes de ses apôtres et de ses martyrs, ou vers les vertus de ses confesseurs et de ses vierges. C'est la réalisation pratique du dogme de la communion des saints : car elle nous place sur les limites du monde invisible et nous fait prodiguer notre charité aux âmes de l'Église souffrante, auxquelles nous demandons nous-mêmes assistance près de l'Église qui règne au ciel.

Si les sacrements de l'Église donnent la vie à l'âme, la liturgie est l'atmosphère qu'elle respire et qui entretient cette vie. Elle habitue l'esprit, presque à son insu, à l'exercice de la méditation, et le conserve ainsi dans cet état d'activité spirituelle qui seul peut lui donner du ton et de la vigueur. En un mot, la liturgie est pour les fidèles en général la route royale qui mène à la perfection chrétienne (1).

Comme c'est l'enseignement dogmatique de l'Église qui est notre seule lumière dans le chemin de la vérité, ainsi c'est sa liturgie qui est notre guide le plus sûr dans les sentiers de la dévotion. Les disciples de Notre Seigneur demandèrent à leur divin Maître de leur ap-

(1) S'il est une secte hors de l'Église catholique où l'on trouve, jusqu'à un certain point, quelque chose qui approche de ce qu'on appelle la vie intérieure, c'est la secte anglicane. Elle doit ceci à son *Livre de Prières*, qui est composé presque entièrement de fragments empruntés à notre liturgie. Le cardinal Newman nous décrit dans le passage suivant ce que nous appellerions volontiers le résultat pratique de la liturgie anglicane, car nous supposons qu'il a été dicté par l'expérience, quoique la personne soit sans doute imaginaire :

« Aller à l'église était pour elle un plaisir : elle aimait entendre les leçons et les collectes revenir chacune à son tour, une année après l'autre, et marquer les saisons. Les livres historiques et les prophètes pendant l'été; ensuite, la collecte « Excitez, Seigneur », justement avant l'Avent; les belles collectes de l'Avent même, avec les leçons d'Isaïe se prolongeant jusqu'à l'Épiphanie, étaient de la vraie musique à ses oreilles. Ensuite, les psaumes, variant chaque dimanche, toujours anciens et pourtant toujours nouveaux, étaient pour elle une consolation constante. Les additions aussi qui s'y faisaient de temps en temps, le Symbole de saint Athanase, le *Benedictus*, le *Deus misereatur*, l'*Omnia opera*, que son père avait eu l'habitude de lire à quelques grandes fêtes; et les belles litanies! Que pouvait-elle vouloir de plus? où trouverait-elle autant? » (*Loss and Gain.*)

Si ces miettes dérobées à la table catholique sont capables d'entretenir à ce point ce qu'il faut considérer comme un état d'esprit vraiment chrétien, que ne devrions-nous pas être à même de dire des convives privilégiés qui sont assis au banquet, *sua si bona norint?*

prendre à prier; et c'est de l'Église que nous devons, à notre tour, recevoir cette leçon. Et quoiqu'il soit vrai que les prières ou les exercices de dévotion auxquels elle a mis le sceau de son approbation ne peuvent qu'être utiles en tout temps; néanmoins, lorsqu'elle appelle ses enfants au pied de ses autels pour un certain objet défini, il semble qu'il doit être peu convenable d'obéir à son invitation par ce qui pourrait, jusqu'à un certain point, s'appeler une présence purement matérielle : non pas que nous désirions insinuer qu'il est mal de se livrer à des prières privées, ou à des exercices de dévotion étrangers à ceux auxquels l'Église s'applique elle-même pour le moment; mais ce serait agir plus selon son esprit, et par conséquent il serait plus convenable et plus avantageux d'unir formellement notre intention, sinon notre voix, à ces prières ou à ces chants, qui, après tout, sont offerts en notre nom et pour notre profit. Les fidèles qui sont assemblés pour prendre part à n'importe quel exercice du culte, sont là, en vérité, chacun avec ses misères et ses besoins particuliers; mais ils sont là comme membres du même corps; ils perdent, pour ainsi dire, leur individualité; leurs besoins sont absorbés dans les besoins généraux de l'Église; et leurs prières, si elles s'identifient et s'unissent aux prières de l'Église, s'élèveront bien plus sûrement jusqu'au trône de la grâce.

LA THÉORIE MUSICALE DU CHANT GRÉGORIEN. — BUT DE CET OUVRAGE.

Il n'y a qu'une seule science musicale, et par conséquent il ne peut y avoir dans la musique qu'un seul système; et depuis le temps de Jubal, « qui fut le père de ceux qui jouent de la harpe et de l'orgue », jusqu'au jour d'aujourd'hui, aucune succession de sons musicaux n'a pu avoir le moindre sens mélodique, si elle ne sortait pas de ce qui est la racine de toute musique, c'est-à-dire l'échelle majeure, ou de son premier rejeton, l'échelle mineure.

Néanmoins, lorsque nous examinons le chant grégorien de près, nous y rencontrons certains faits qui, à première vue, semblent

s'éloigner des règles ordinaires, et qu'une certaine classe de théoriciens ont interprétés comme s'ils étaient des preuves que ce même chant est basé sur des principes qui sont radicalement différents de ceux qu'ils appellent le système moderne de musique. Il faut ajouter toutefois que cette théorie a été émise bien haut dans le moyen âge, non seulement après que le système des anciens, en d'autres termes, le système musical pur et simple, avait été depuis longtemps perdu et oublié, mais encore avant que le système faussement appelé moderne ait pris origine, et, par conséquent, quand la science musicale était nulle. Nous laissons au lecteur de juger, dès le début, si ce fait forme, ou non, une présomption en sa faveur.

Selon cette théorie, le système moderne de musique est celui où chaque mélodie a l'échelle majeure ou mineure, en d'autres termes, un ton majeur ou mineur pour fondement (1). D'un autre côté, le système appelé ancien considère l'échelle majeure comme formant un certain nombre d'échelles, sept en tout, qui ne sont ni majeures ni mineures, de sorte que les airs qu'elles servent à construire ne sont non plus, à proprement parler, ni majeurs ni mineurs. On nous assure que cette méthode fournissait aux anciens « une variété de manières de moduler considérablement plus grande que nos seuls modes majeur et mineur »; et qu'en conséquence leur musique avait « des distinctions plus subtiles et des traits caractéristiques mieux prononcés que la nôtre » (2). Et certains adhérents de ce prétendu système ancien vont jusqu'à assurer que l'art de la musique a décliné en proportion de la victoire du système moderne sur l'ancien.

Pour nous, nous nous mêlerions peu dans une controverse semblable, car nous sommes parfaitement satisfait de l'art déchu, si

(1) Ici nous donnons au mot *ton* son acception musicale ordinaire, et nous continuerons à faire de même, chaque fois que nous aurons à parler de la musique en général. Mais, comme il n'y a en français qu'un seul terme pour exprimer ce qui est un ton en musique et un ton en plain-chant, nous remplacerons, quand la distinction sera nécessaire, le mot *ton*, employé dans son sens musical, par le mot *gamme*, dont on peut dire qu'il est synonyme : ainsi, par exemple, au lieu de dire que le sixième ton est écrit dans le ton de *fa*, nous dirons qu'il l'est dans la gamme de *fa*.

(2) A. B. Marx, *Théorie et Pratique de la composition musicale*. Deuxième partie, ch. 1. *Les Tons ecclésiastiques en général. Le Ton lydien*, à la fin.

décadence il y a; mais il est des hommes qui, s'étant laissé dire que les chants de l'Église appartiennent à un ordre de choses suranné, exploiteraient volontiers l'influence qu'ils peuvent posséder pour empêcher le chant grégorien de jamais faire son apparition dans nos chœurs. C'est pourquoi, pour l'amour de la liturgie de l'Église, le seul motif qui nous a fait prendre la plume, nous avons entrepris de prouver dans cet ouvrage :

Premièrement, que les faits particuliers qui se rencontrent dans nos livres de chant sont, ou la conséquence de la position conventionnelle et arbitraire que les mélodies occupent sur la portée, ou le résultat, non pas de leur construction harmonique, mais de leur construction non rythmique;

Deuxièmement, que chaque air grégorien est construit strictement dans une gamme majeure ou mineure, et que cette gamme a une existence indépendante, et ne se trouve avec aucune autre dans des relations qui ne puissent et ne doivent s'expliquer par des principes purement musicaux;

Enfin, troisièmement, que tous les accidents qui se rencontrent dans une mélodie grégorienne, sont tout simplement des digressions de la gamme fondamentale dans des gammes avec lesquelles elle est en relation ou rapport harmonique; lesquelles digressions sont, par conséquent, strictement en règle avec les lois musicales ordinaires.

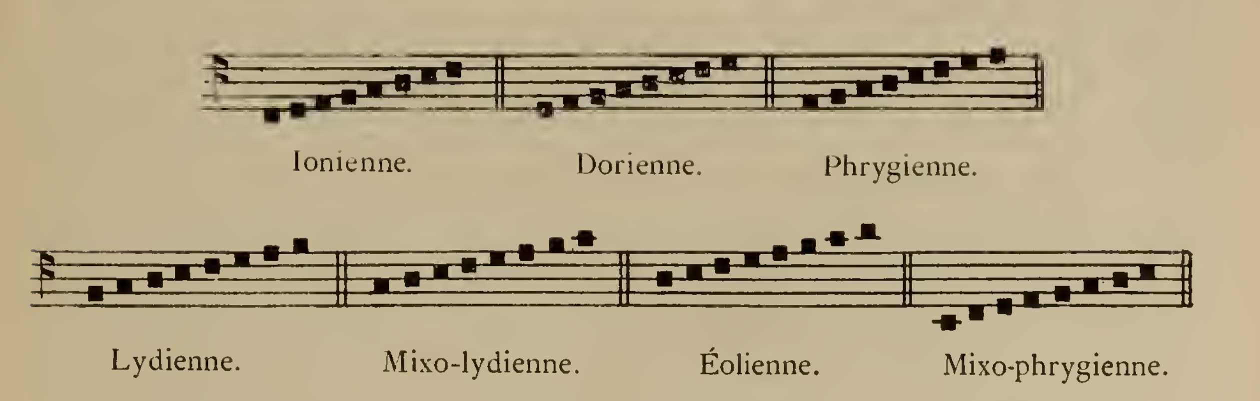
Si nous pouvons prouver tout cela, comme nous en avons la confiance, de manière à satisfaire le lecteur, nous laisserons à celui-ci le soin de conclure que, en tout ce qui concerne leur construction harmonique, le chant grégorien et la musique soi-disant moderne sont parfaitement identiques.

CHAPITRE PREMIER.

L'ANCIEN SYSTÈME.

Les anciens, donc, comme on le prétend, au lieu de tirer leur musique de l'échelle majeure ou mineure, prirent l'échelle majeure, et sur chacune de ses notes ils construisirent une échelle différente, devenant la base d'une différente mélodie.

Nous donnons ici toutes ces échelles l'une après l'autre, quoique la septième, du moins sous cette forme, n'ait probablement qu'une existence fictive. Nous y reviendrons plus tard (1).



Ces sept échelles sont, dit-on, les formules, non seulement des modes grégoriens, mais de tout le système musical des Grecs et des Romains. Il est vrai, premièrement, que les noms qu'elles portent ne leur ont été donnés sur aucune autorité nous portant à croire que les tons grégoriens sont réellement les modes auxquels ceux-ci avaient donné ces appellatifs. Il est vrai, deuxièmement, que cette théorie, que nous appellerons désormais la théorie des échel-

(1) Nous nous servirons constamment de la portée ordinaire de cinq lignes, avec la clef d'*ut* généralement dans la même position. Il est évident qu'en suivant cette méthode qui, du reste, n'affecte aucun principe, nous facilitons énormément la lecture du chant.

les, ou simplement la théorie, n'a vu le jour qu'après l'invention de la portée musicale; qu'elle ne représente que la manière dont Gui d'Arezzo parvint à noter le chant quand sa méthode n'était encore, pour ainsi dire, qu'à l'état d'enfance, et qu'aujourd'hui la vieille école, sans avoir fait un pas de plus vers la connaissance du vrai système de S. Grégoire, a su néanmoins grandement simplifier l'œuvre de Gui, en réduisant les sept échelles à quatre. Par conséquent, il est vrai, troisièmement, que, loin d'être essentielles à ce même système, presque la moitié de ces échelles ne servait qu'à le compliquer inutilement. Enfin, il est vrai, quatrièmement, que lorsque les disciples de cette école, persistant toujours à nous montrer ces sept enfilades de notes, nous disent : Voilà le système des Grecs, nous n'avons absolument que leur parole pour preuve de l'assertion. Mais, les modes grégoriens ayant réellement pris origine dans ce qu'on peut appeler encore le temps des Romains, cela leur paraît suffisant pour attribuer à ces mêmes Romains, ou, en termes généraux, aux anciens, ni plus ni moins de connaissances musicales qu'ils n'en puisent eux-mêmes, correctes ou erronées, dans les livres de plain-chant.

Sans doute, le chant grégorien, dans son ensemble, rend témoignage de ce que les anciens possédaient de science musicale au temps où il fut composé; mais, avant de pouvoir admettre que ces prétendues échelles représentent le système musical ancien, il n'est que rationnel de s'informer d'abord jusqu'où, ou dans quel sens, elles représentent la construction musicale des tons grégoriens eux-mêmes. Quelle est donc leur valeur, en tant qu'elles sont considérées comme les formules de ces derniers? sont-elles fondées sur des principes scientifiques, ou sont-elles simplement ce que nous appellerons empiriques?

En premier lieu, rien ne pourrait être plus absurde, et de fait, c'est une assertion qui se réfute d'elle-même, de s'imaginer qu'un jour un certain Grec, grand compositeur et réformateur de musique, s'assit tranquillement, et, *a priori*, construisit ces sept enfilades de notes, dans l'intention qu'elles devinssent la base de ce qu'on appelle aujourd'hui le système ancien. Bien loin qu'un tel procédé ait servi de point de départ aux tons grégoriens en particulier, ce sont, au contraire, les échelles elles-mêmes qui en ont

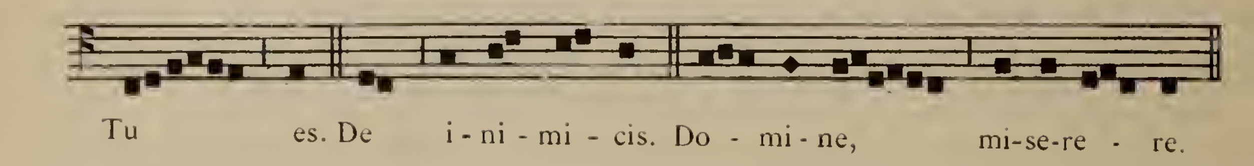
été extraites, après que l'invention de la portée eut rendu cette espèce d'analyse possible; et c'est parce que cette analyse ne fut faite sur aucun principe scientifique, que les échelles elles-mêmes n'ont aucune valeur au point de vue de la science.

Après que les chants avaient été écrits sur la portée, il était naturel de s'attendre à ce que tôt ou tard ceux qui s'intéressaient à ces matières se missent à examiner le résultat et à systématiser le tout. Voyons d'après quelle méthode cela fut fait.

Lorsque nous ouvrons n'importe quel livre de chœur, nous nous apercevons bien vite qu'il y a un certain nombre de types auxquels tous les chants peuvent se réduire; et quoique un très grand nombre de tours mélodiques soient plus ou moins communs à tous, nous trouvons cependant que les airs qui appartiennent au même type se terminent sur la même note; laquelle note, comme nous le voyons encore, n'est pas toujours la tonique du morceau. Il y en a qui ne diffèrent pas matériellement de certains autres; mais, comme ils ont une autre note finale, cela du moins constitue une différence entre les deux espèces. C'est donc la note finale qui forme une distinction plausible entre une classe de chants et une autre; et, cela étant le cas, cette même finale a reçu la position principale dans les échelles qui ont été construites plus tard pour représenter les modulations ordinaires des chants qui se terminent ainsi (1). En d'autres termes, la dernière note d'un chant a été prise pour la première de son échelle, et sept autres y ont été ajoutées, sans avoir égard à la position de la tonique, et simplement pour compléter l'octave; et comme chaque morceau de chant occupe une position naturelle sur la portée, les échelles aussi ont toutes leurs intervalles naturels, de sorte qu'elles ont toutes l'air d'être l'échelle ionienne plus ou moins modifiée. Mais il faut observer que la première note d'une échelle, comme par exemple dans la phrygienne et la lydienne, qui ne commencent pas par la tonique, ne sert nullement pour marquer la limite au

(1) Nos employons ici le mot *modulation* dans un sens général, et nous continuerons à le faire, faute d'un autre. Le lecteur, s'il est musicien, verra facilement par le contexte si nous voulons dire un tour de phrase dans une gamme, ou le passage d'un air d'une gamme dans un autre, et qui est généralement exprimé par le mot en question. D'ailleurs, à mesure que nous avancerons, le lecteur verra qu'il n'y a pas de terme qui convienne mieux à une phrase grégorienne.

dessous de laquelle un chant ne descend jamais : car il y en a beaucoup dans ces deux modes qui descendent jusqu'à la tonique, et même qui commencent par cette note. Des fragments suivants, les deux premiers sont phrygiens, le troisième lydien :



Mais comme les échelles commencent par la note finale, il faut bien, ainsi que nous venons de le dire, que celles qui manquent en bas soient ajoutées en haut, afin de compléter l'octave.

Enfin, comme les chants furent d'abord notés d'une telle manière que, collectivement, ils se terminaient par toutes les notes de l'octave, le nombre des échelles s'élevait à sept. Nous verrons plus tard comment ce même nombre a été réduit à quatre.

Trois questions se présentent ici :

Premièrement, les premières notes des échelles, à commencer par la dorienne, se trouvent-elles, vis-à-vis de l'ionienne, et vis-à-vis l'une de l'autre, dans un rapport tel, que, les prenant collectivement, le chant grégorien, comme système, dépende de leur progression apparente?

Deuxièmement, les échelles donnent-elles raison des modulations qui se font dans les tons auxquels elles servent de formules?

Troisièmement, y a-t-il quelque chose dans la modulation des chants, à commencer par ceux du mode dorien, qui indique quelque relation harmonique entre ces mêmes chants et ceux du mode ionien?

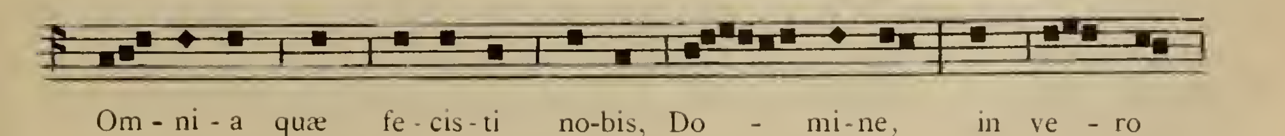
Pour répondre à ces questions, il n'est nullement nécessaire d'entrer dans de longues explications. Si, par exemple, en répondant à la première, nous pouvons démontrer que la première note de n'importe quelle échelle forme avec la première note de quelqu'autre échelle une distinction qui est réellement frivole; ou que, dans un autre cas, ce n'est qu'une affaire de pure coïncidence, et qui n'établit aucune espèce de rapport entre leurs divers chants : tout le système, en tant qu'il est fondé sur ce rapport supposé, doit nécessairement s'écrouler par sa base. Nous re-

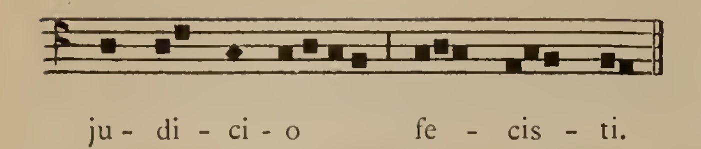
viendrons au second cas en répondant à la deuxième question.

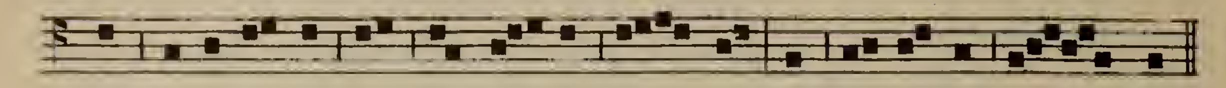
En répondant à la première, nous avons à observer, d'abord, qu'il faut qu'il y ait quelque point de connexion entre toutes ces différentes échelles : autrement, au lieu de former ce qu'un système doit être, c'est-à-dire, un tout dont les parties sont unies par un principe commun, l'on devrait plutôt les comparer à ce qu'on appelle en anglais une corde de sable. Or le seul anneau qui puisse unir ces différentes suites de notes, est la tonique *ut*, que toutes ont en commun. Tous les tons, n'importe comment ils se terminent, doivent donc avoir *ut* pour tonique : autrement, en premier lieu, l'on ne pourrait dire que leurs échelles ont été formées de l'ionienne, c'est-à-dire, de la gamme en *ut;* et en second lieu, chaque ton serait construit dans une gamme indépendante : de sorte que la relation dans laquelle ils se trouvent mutuellement, ne pourrait plus s'expliquer par le fait que leurs échelles s'élèvent d'une souche commune, mais qu'il faudrait, après tout, se rejeter sur les principes ordinaires de la musique soi-disant moderne.

Or, comme nous allons le voir présentement, il y a, en effet, plusieurs tons qui sont écrits en *ut :* leur construction est donc identique, et par conséquent les échelles qui les représentent ne peuvent offrir entre elles qu'une différence qui est entièrement accidentelle, ou, comme nous l'avons appelée, frivole. Car, remarquons-le bien, chaque échelle commence par ce qui est la dernière note d'un chant : chacune, par conséquent, n'exprime par sa forme individuelle rien qu'un seul fait : savoir, que tel ton finit par telle note; mais il peut très bien arriver, comme il arrive en effet, que plusieurs tons, quoiqu'ils se terminent différemment, sont absolument les mêmes sous tous les autres rapports.

Prenons un exemple dans les modes phrygien et lydien. Nous pourrions y ajouter le huitième; mais, pour que le lecteur pût le bien comprendre, il serait nécessaire d'anticiper trop sur des principes que nous ne pouvons développer que successivement, et nous en disposerons d'une autre manière.







Le sens de ces deux passages est parfait; et quiconque connaît un peu de chant, dira immédiatement à quel ton ils appartiennent. Quant à leur construction musicale, elle est évidemment identique, malgré leur terminaison différente.

Dans le premier, la tierce est absente en bas; dans le second, c'est la quarte; mais cela n'affecte pas le moins du monde la gamme fondamentale, qui est *ut*. Aussi longtemps qu'ils se tiennent dans cette gamme, lors même qu'ils ne descendraient pas plus bas que la tierce ou la quarte, celle-ci n'en est pas moins composée de ses huit notes de rigueur. C'est comme un homme qui monterait ou descendrait le long d'une échelle, selon que la nature de son ouvrage l'exigerait; mais, quoiqu'il ne viendrait jamais entièrement en bas, vous ne pourriez pas plus couper la partie dont il ne se sert pas, que vous ne pouvez effacer de l'échelle musicale les notes qui n'entrent pas dans une mélodie. Néanmoins, si on veut absolument faire une distinction conventionnelle entre les échelles de deux modes qui ne se terminent pas sur la même note, et qui sont identiques dans tout le reste, il ne peut pas y avoir grand mal à les écrire comme on le fait. Mais ne pas voir que deux lignes de notes semblables ne représentent que la surface,

(1) Il serait peut-être bon d'avertir le lecteur qu'au lieu de devoir faire une recherche active afin de trouver des morceaux de chant qui s'accordent avec notre théorie, nous prendrons volontiers, dans un ton donné, le premier qui se présente. La seule considération qui nous guide dans notre choix, c'est qu'une phrase soit un peu condensée, afin de ne pas occuper trop d'espace; et, dans le cas présent et tous les autres semblables, qu'un morceau de chant ne contienne d'autres modulations que celles qui sont appliquées dans l'échelle. A l'exception de l'ionien, tous les modes sont remplis de digressions. Quand le moment viendra de nous occuper de celles-ci, nous ne donnerons que des exemples où ces digressions sont proprement résolues. Nos conclusions en seront plus claires. Nous prenons nos exemples un peu partout, sans y ajouter ou en retrancher une note.

pour ainsi dire, d'un chant, et non pas sa construction harmonique; mais contempler ces deux enfilades de notes dans un étonnement muet, et nous demander d'une manière victorieuse si la musique moderne est capable de nous faire voir rien de semblable : voilà qui prête au rire plutôt qu'au raisonnement.

Deuxièmement, les échelles donnent-elles raison des modulations qui se font dans les tons auxquels elles servent de formules?

Il faut d'abord expliquer la signification exacte de notre question. Chacune des échelles est, d'après les principes mêmes de la théorie, la première, ou l'ionienne, plus ou moins modifiée. Oter en bas, à cette même échelle, d'abord une note, ensuite deux, ensuite trois, et ainsi de suite, et les porter en haut : c'est là intervertir la position de ces notes, mais non pas altérer leur nature ou changer la relation dans laquelle elles se trouvent vis-à-vis de la tonique *ut*. Ce que nous avons vu avoir lieu dans les modes phrygien et lydien en est une preuve manifeste. En effet, nous trouvons que, dans le premier, l'échelle commence par la médiante, et, dans le second, par la sous-dominante de la gamme en *ut;* et quand nous comparons les échelles avec les chants, nous voyons qu'ils s'accordent tous les deux. De là nous concluons que les deux échelles en question donnent la raison de la construction de leurs modes.

Or rappelons-nous que la règle d'après laquelle les échelles ont été construites est générale : les conséquences doivent donc être applicables aux échelles dorienne, éolienne et mixo-lydienne, aussi bien qu'aux deux que nous venons d'analyser; de sorte que, lorsque nous venons à examiner, disons l'échelle dorienne, nous n'avons pas d'autre alternative que de conclure qu'une mélodie de ce mode doit être construite dans la gamme en *ut*, et qu'elle ne doit différer, par exemple, d'un chant phrygien, que par sa note finale, qui doit être *ré* au lieu de *mi.*

Mais si, après avoir analysé un chant semblable, nous trouvons qu'il ne s'accorde pas avec nos déductions, alors nous devons conclure que son échelle, *en tant qu'elle est dite être construite sur le deuxième degré de la gamme en* ut, ne donne pas une notion correcte de sa construction musicale.

Le passage suivant est un excellent exemple du mode dorien :

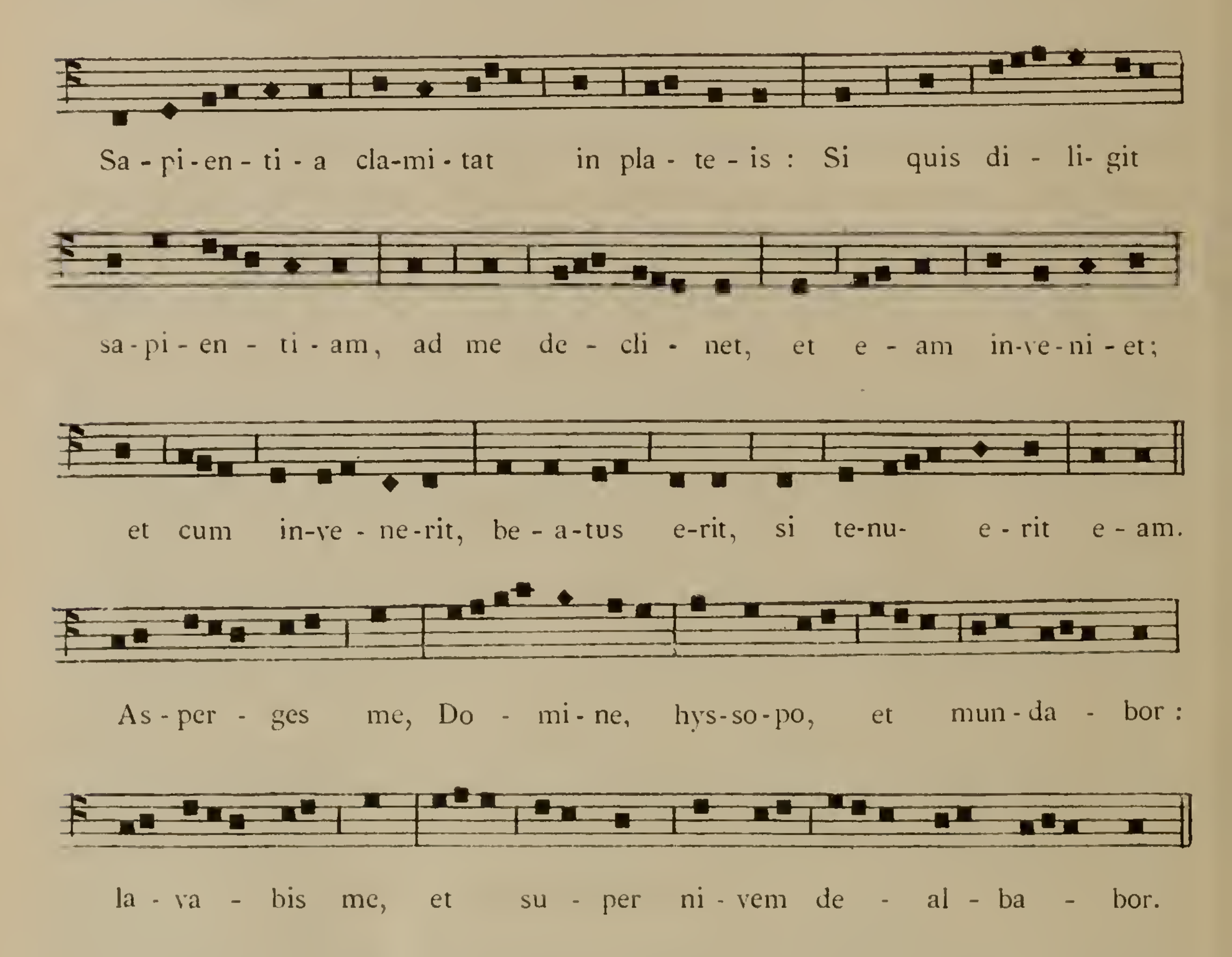


Il est impossible de nier que l'échelle dorienne contient tous les intervalles de cette courte mélodie; et il est encore vrai qu'en ne s'en tenant qu'aux apparences, cette échelle est exactement l'ionienne, moins la tonique et plus l'octave de la seconde. Mais il est à peine nécessaire de remarquer que cela n'est qu'une pure coïncidence; et le fait est qu'il est si absurde d'avancer une telle assertion comme un principe musical sérieux, que vouloir la réfuter serait pure perte de temps. Nous avons dit que le passage cité est un excellent exemple du mode dorien : que nous apprend-il? Premièrement, que le ton fondamental de ce mode est *ré* mineur; et, deuxièmement, que, lorsqu'un chant dorien s'élève au-dessus de sa quinte, il passe en *la* mineur; et tout musicien sait que cette modulation est parfaitement en règle, car ces deux tons sont en relation directe. Ce n'est pas que le *si* naturel ne serve à construire parfois d'autres tournures; mais c'est la modulation en *la* mineur qui donne au mode son caractère distinctif, et toutes ces tournures lui sont toujours subordonnées. Or, comme une telle modulation ne peut se faire que par le même *si* naturel, c'est nécessairement cette note-là qui figure dans l'échelle; mais il en résulte que le *si* de l'échelle dorienne est une note bien différente du *si* de l'échelle ionienne, qui mène en *ut;* et il faut en dire autant de toutes les autres notes. L'échelle dorienne est donc, dans toute la force du terme, une échelle mineure; néanmoins, considérée même comme telle, elle est encore loin d'être suffisante comme formule du mode. Il y a cette différence entre les échelles comme on les emploie en musique, et entre les échelles grégoriennes, que les premières ne peuvent jamais représenter respec-

tivement qu'un ton; les échelles grégoriennes, au contraire, sont censées exprimer suffisamment toutes les tournures, ou, comme on dit en musique, toutes les modulations qui se rencontrent dans leurs modes respectifs. Pour nous servir d'une expression de saint Bernard, que nous rencontrerons encore ailleurs, chaque mode est entièrement contenu dans les huit notes de son échelle. Ces paroles, proprement interprétées, signifient qu'il est possible d'écrire une série de huit notes consécutives, de manière à lui faire rendre l'idée qu'on ne pourrait exprimer en musique ordinaire qu'à l'aide de plusieurs échelles. Pour voir jusqu'à quel point un pareil tour de force est possible dans l'échelle dorienne, revenons à notre exemple, et arrêtons-nous aux mots *Christe, magister*. Le premier finit et le second commence par un *la*. Les notes sont les mêmes; néanmoins elles appartiennent chacune à un ordre de choses, ou, si l'on veut, à une échelle différente. Nous appelons la première la tonique de la modulation en *la* mineur. L'ancienne école dirait aujourd'hui qu'elle est la première note de l'échelle éolienne, et, pour le moment, nous ne disputerons pas sur les termes. Quant à la seconde, elle appartient visiblement à la modulation qui finit en *ré* mineur. Or voici la question que nous avons à proposer : Laquelle de ces deux notes est représentée par le *la* unique de l'échelle? car enfin, pour nous servir d'un certain proverbe quelque peu modifié, qui n'entend qu'une note n'entend qu'un son. Si l'on dit que ce seul *la* les représente toutes les deux, nous répondons à notre tour que le fait est impossible; et alors doit venir l'aveu que la double signification de la note a été une affaire de convention, ou plutôt, que c'est une espèce de refuge pour la théorie, quand on la pousse au pied du mur. La vérité est que, pour ceux qui ont rédigé ces mêmes échelles, un *la* en valait exactement un autre; et c'est pourquoi il faut renverser le procédé ordinaire, lorsqu'on veut se rendre raison de leur ouvrage : c'est-à-dire qu'au lieu de juger des modes par les formules qu'ils en ont tracées, il faut d'abord analyser un chant avant de pouvoir comprendre le sens musical attaché à ces séries informes de notes que l'on persiste toujours à honorer du nom d'échelles. C'est ce que nous allons voir plus clairement encore en examinant la suivante.

Échelle mixo-lydienne. D'après la théorie, cette échelle est construite sur la dominante de l'ionienne : d'où il faut nécessairement inférer qu'un chant mixo-lydien a la tonique du mode ionien, mais qu'il se termine sur la quinte : en d'autres termes, qu'il est écrit en *ut* et finit en *sol.*

Examinons lequel des morceaux suivants est conforme à cette définition :



Et d'abord, nous avançons comme un fait facile à vérifier, qu'un musicien qui, sans connaître le plain-chant, s'en tiendrait fidèlement à la définition de l'échelle mixo-lydienne, identifierait immédiatement l'antienne *Sapientia* avec celle-ci. Mais que fera-t-il de l'autre ? Il sera très certainement étonné de la voir là, à propos d'une échelle de cette description : car la note finale, au lieu d'être la quinte d'une échelle quelconque, est indubitablement la tonique du morceau. A l'entendre simplement chanter, non seulement il le noterait en conséquence, mais il ne pourrait jamais s'imaginer qu'il occupe sur la portée la singulière position

que nous lui connaissons. S'il demande une explication, on le surprendra bien davantage : car on essayera de lui faire croire que la construction musicale des deux morceaux est tellement identique, que c'est la seule échelle mixo-lydienne qui a fourni les éléments pour les deux. On lui dira que, s'il prend la dernière note de l'un et de l'autre pour en faire les premières de deux séries de huit autres notes, le résultat sera deux échelles identiques et mixo-lydiennes. Toutefois on lui fera observer que la première antienne ne monte pas, comme la seconde, de toute l'étendue de l'échelle : et c'est pourquoi, lui dira-t-on encore, l'échelle, afin d'être conforme sous ce rapport au chant lui-même, doit être divisée en deux, et les fragments écrits en sens inverse. De cette manière, conclura-t-on, il obtiendra deux échelles, ne différant l'une de l'autre que d'une manière purement accidentelle : la mixo-lydienne proprement dite, qui est celle du septième mode, et la mixo-lydienne renversée, qui est la formule du huitième.

On sent bien qu'on n'est plus ici sur un terrain scientifique. Tout ce galimatias est, encore une fois, fondé sur une simple coïncidence, laquelle, cette fois-ci, a pour cause la position incorrecte que le septième mode occupe sur la portée. Il est évident que si nous réduisons ces chants à deux échelles, à la façon de la vieille école, les deux seront complètement identiques; mais cette similitude n'existe que pour l'oreille, et elle ne va pas au delà de ces deux séries de notes : c'est-à-dire que, si les échelles se ressemblent, les chants ne se ressemblent pas; et il doit nécessairement suivre de là qu'au fond les échelles ne peuvent pas se ressembler non plus. Ce sont comme deux mots pris dans des langues différentes, et qui, malgré la similitude du son qu'ils peuvent présenter, ne signifient pas du tout la même chose. Or c'est là tellement le cas pour les deux échelles en question, qu'il n'y a pas une seule note qu'elles aient en commun. C'est ce qui se voit immédiatement quand on leur donne la forme que requiert la construction de leurs modes respectifs.



Huitième ton. Vraie échelle mixo-lydienne.

Cette fameuse échelle mixo-lydienne, quand on l'interprète littéralement et sans avoir recours à aucun chant du septième ton, afin de pouvoir deviner le sens caché qui est dans le *fa* naturel, n'est donc ni plus ni moins que l'échelle naturelle qu'on a coupée en deux à la dominante pour porter en haut la quinte qui devrait se trouver en bas. Il faut faire cela, dit la théorie, parce que tous les chants se terminent par ce *sol :* et voilà précisément pourquoi l'échelle mixo-lydienne représente le huitième mode, et ne représente que lui. Il est vrai, celui-ci a reçu une formule à lui, mais l'échelle mixo-lydienne ne change pas de nature pour avoir à côté d'elle une autre enfilade de notes qu'on dit dérivée d'elle.

Puisqu'il est question ici du huitième mode et de son échelle, il ne peut pas être entièrement hors de propos de nous y arrêter un moment. Ce ton, il est vrai, appartient à une seconde série, que nous analyserons plus tard; mais notre intention n'est pas d'anticiper sur ce que nous aurons à dire alors : seulement, nous ne voulons pas perdre l'occasion qui se présente ici de faire ressortir l'immense ignorance qui a présidé à la formation de ces prétendues échelles. Avec l'échelle mixo-lydienne et un chant du huitième ton devant nous, c'est-à-dire, avec les mêmes éléments que possédaient ceux qui ont rédigé la curieuse formule que nous rencontrerons plus tard, nous allons faire voir combien il leur eût été facile de construire cette formule correctement, si, au lieu de soumettre chaque mode à ce qu'ils s'imaginaient faussement être des principes généraux, ils avaient simplement su reconnaître ce qui est la tonique dans un morceau de chant.

Il s'agit donc de couper en deux l'échelle en question, et de renverser les fragments de manière à représenter, plus ou moins, le contour de notre antienne. Comme celle-ci se termine par *sol,* il faut laisser à l'échelle sa note initiale. Reste à savoir maintenant à quel point il faut faire la division voulue. Or ce point se suggère de lui-même, et il n'y en a qu'un : c'est la tonique *ut;* d'autant plus que cette note est également la tonique du morceau, et que la tonique doit être la note la plus en évidence de toute échelle. Nous renverserons donc la quinte, et nous retrouverons l'échelle naturelle pure et simple, avec l'entente que nous lui don-

nons cette forme inaccoutumée pour marquer que si le ton fondamental du huitième ton est *ut*, il fait sa modulation finale en *sol* : fait pourtant qui s'exprimerait bien mieux si le *sol* était à la fin plutôt qu'au commencement, puisque c'est là qu'il se trouve dans le chant.



Cette échelle, surtout sous la seconde forme, représente le huitième mode si correctement, que si quelqu'un avait la hardiesse d'y objecter, on pourrait prendre la liberté de lui rire au nez, si la chose était polie. Pourtant il devient nécessaire d'ajouter que l'on chercherait en vain dans les traités et les soi-disant méthodes, pour trouver une échelle semblable. C'est que la théorie a sa méthode à elle; mais, encore une fois, il ne faut pas anticiper : le lecteur rencontrera le huitième mode ailleurs; et, en comparant ce que nous dirons là, avec les explications que nous avons données ici, il sera parfaitement en état de juger par lui-même.

Quand nous avons fait observer que les échelles phrygienne et lydienne donnent une notion vraie de la structure de leurs modes, ce n'est pas que nous admettions que ces mêmes échelles sont rédigées d'une manière correcte. Tout ce que nous entendons par là, c'est qu'à travers cette manière surannée d'écrire l'échelle musicale, on la reconnaît assez pour pouvoir juger que, dans l'un et l'autre cas, les modes qu'elles représentent doivent avoir *ut* pour tonique. Dites, par exemple, à un homme qui connaît les rudiments de l'harmonie, que l'échelle lydienne est la même que l'ionienne, en d'autres termes, qu'elle est l'échelle naturelle; seulement, qu'elle commence par *fa*, pour marquer que c'est par cette note que se terminent les chants : il vous répondra sans hésiter que vous lui faites là la description d'un chant qui est écrit en *ut* et se termine en *fa*. La seule difficulté qu'il aura, ce sera probablement de s'imaginer l'effet d'un chant semblable, car ce n'est pas ainsi que procède la musique.

Si quelqu'un nous demande d'interroger un savant pour qu'il nous explique la nature des échelles anciennes sans en avoir ja-

mais ouï parler, nous répondrons qu'il serait encore plus absurde de consulter l'avis d'un homme ignorant de toute musique et de tout plain-chant. Quant à nous adresser à quelqu'un qui sait sa théorie sur le bout des ongles, mais qui ne connaît que cela, nous considérons que ce serait la plus grande absurdité de toutes : car il est certain qu'il ira puiser dans le chant ce qu'il aura à dire sur les échelles, et que, s'il n'avait pas une connaissance antécédente des modes, il ne pourrait pas plus nous éclairer (à sa façon) qu'un homme qui n'aurait jamais vu une note carrée. Si toutes ces différentes séries de notes peuvent s'appeler des formules, il faut qu'elles puissent se lire à leur propre clarté; et celle-ci, d'où peut-elle leur venir, sinon des principes éternels qui gouvernent la musique : principes que l'homme seul qui a étudié la matière doit savoir comprendre? Procéder autrement, c'est prendre pour guide un aveugle.

L'expérience que nous avons suggérée à propos de l'échelle lydienne, peut s'appliquer également à la mixo-lydienne. Mettez-la sous les yeux de notre musicien; dites-lui que la première note est la quinte de l'échelle naturelle : il est certain qu'il vous répondra que, s'il en est ainsi, la quatrième doit être la tonique. Il pourra s'étonner, encore une fois, de voir ce qu'on appelle une échelle commencer ainsi, jusqu'à ce qu'on lui aura expliqué que tous les chants que cette même espèce d'échelle sert à construire se terminent là. Après quoi, il est encore très probable qu'il ait de la peine à se figurer quel peut être l'effet d'un chant semblable; mais, d'après les données mêmes, il n'aura pas de difficulté à conclure qu'un air de cette description est construit en *ut* et se termine en *sol*.

Or, encore une fois, c'est là le huitième ton, et non pas le septième.

Il en est de même de chaque échelle. Aussi longtemps que le chant dont elle a été extraite respecte dans sa notation la constitution de l'échelle musicale, c'est-à-dire aussi longtemps que le ton fondamental d'un chant a été noté correctement, l'échelle permettra toujours de tracer la nature de sa construction, à moins qu'on ne l'ait dépecé sans rime ni raison. C'est pour cela qu'un musicien à qui l'on montrera l'échelle dorienne soutiendra avec raison, envers et contre tous les théoriciens passés et présents,

qu'un chant construit ainsi doit être un chant en *re* mineur, lors même qu'au lieu d'un seul *si* naturel, elle en aurait deux : car, dira-t-il, une mélodie construite sur une quinte semblable ne peut admettre une telle note qu'au moyen de quelque modulation secondaire.

Mais lorsqu'un air occupe sur la portée une position qui fausse l'échelle musicale, il est évident qu'une série de notes qui représente cette position ne peut plus par elle-même jeter aucun jour sur la construction d'un chant semblable, car ce sont là des choses qui ne peuvent pas se deviner d'elles-mêmes. Or, que ceci soit le cas dans le septième mode, voilà ce que tout musicien admettra de prime abord; et il lui suffira de jeter les yeux sur notre antienne *Asperges me*. Il n'est donc pas étonnant que l'analyse de l'échelle du septième mode nous mène à un autre avec lequel elle n'a pas une note en commun. En attendant que nous expliquions, au deuxième chapitre, comment la méprise s'est faite, il est heureux que nous puissions prouver tout ce que nous avons avancé par un exemple aussi frappant que celui d'un auteur dont les théories sur la composition musicale sont très appréciées en Amérique; un homme qui a écrit *ex professo* sur ce qu'il appelle les tons ecclésiastiques et dont la parole fait loi : nous avons nommé le docteur Marx.

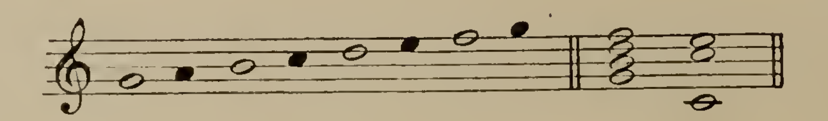
Après avoir bravement avancé que les échelles anciennes ne sont pas comme nos gammes majeures et mineures, il est amusant de le voir, quand il arrive à l'échelle mixo-lydienne, tourner, comme on dit, autour du pot; préoccupé, d'un côté, de l'assertion qu'il vient de faire, et de l'autre, influencé à son insu par ses propres et correctes notions sur l'échelle musicale : de sorte que, tout en paraissant tirer ses conclusions du jargon qu'il emploie, il ne fait autre chose qu'obéir, sans s'en douter, à ses instincts de musicien. Il appelle donc la première note de l'échelle mixo-lydienne, c'est-à-dire le *sol*, sa tonique; le *re*, sa quinte ou dominante; et le *fa*, une septième mineure. Il a frappé juste du premier coup et décrit le septième mode à la lettre. Mais le lecteur s'imagine-t-il qu'il va déduire de ces prémisses une conclusion qui va l'amener là? Pas le moins du monde. Il est seulement conséquent avec ce qu'il a dit antérieurement : savoir, qu'une

échelle ancienne n'est pas comme une gamme moderne; et il croit que cela lui donne le droit d'abuser des termes et d'imposer aux intervalles de la série informe qu'il a entrepris d'expliquer, les mêmes noms que la science a donnés à une échelle régulière. Lisez plutôt :

« Nous savons de la gamme mixo-lydienne que c'est une échelle majeure avec une septième mineure, et, par conséquent, avec une triade mineure à la dominante : il lui manque donc la possibilité de faire une cadence parfaite, d'après nos principes.

« Il y a dans la gamme mixo-lydienne un accord de septième, mais il est sur la tonique (première note), et conduit au mode ionien » (1).

Les accords suivants expliquent sa pensée :



Or nous prenons la liberté d'appeler tout cela du jargon. Qu'est-ce autre chose, en effet, qu'une dominante qui n'est pas une dominante, puisqu'elle n'a pas d'accord de septième, et une tonique qui n'est pas une tonique, vu qu'elle a un tel accord? ou comment une dominante peut-elle avoir une triade mineure, et une tonique une septième mineure? Mais il est maintenant sur la voie, car il a trouvé la vraie tonique de son échelle. Cette prétendue tonique qui a un accord de septième, nous conduit, dit-il, au mode ionien, c'est-à-dire, en *ut*. Il aurait bien pu, ce semble, découvrir cela du premier coup : car si, d'après ce qu'il a dit, l'échelle mixo-lydienne n'est autre que l'ionienne qui commence par *sol*, où la

(1) Par triade, l'auteur entend les trois notes qui forment un accord de quinte : une triade mineure est donc un accord de quinte qui a une tierce mineure : *re*, *fa*, *la*. Pour faire une cadence avec ces trois notes, il faudrait diéser le *fa*. Cet accord de septième, *sol*, *si*, *re*, *fa*, ne peut absolument se rencontrer que sur la dominante de la gamme en *ut* majeure ou mineure : aussi, après tous ses détours, l'auteur va nous donner pour exemple un choral construit dans ce ton, et qui contredit dans chacune de ses notes la description qu'il a donnée de son échelle; il va même diéser le *fa*, quoiqu'il ait avancé que cela est impossible. Nous donnerons, dans l'appendice, une revue de la partie de son ouvrage qui traite des échelles anciennes.

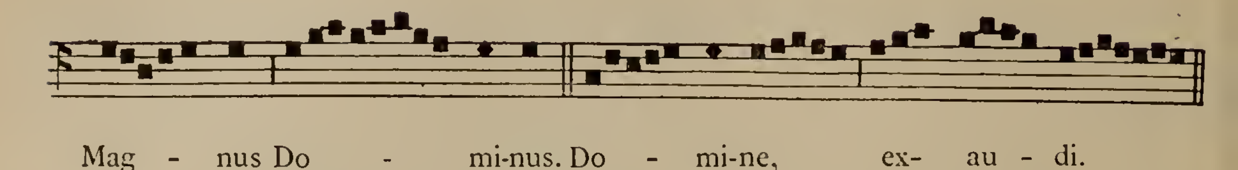
tonique pourrait-elle se trouver, sinon à sa place une quarte plus haut? C'est ainsi que notre échelle mixo-lydienne le conduit, par la force des choses, non pas au septième ton, mais au huitième, comme nous avons dit que cela devait infailliblement arriver.

Le choral qu'il donne pour exemple d'un chant mixo-lydien présente, à ce qu'il assure, les traits caractéristiques de ce mode. Il ressemble beaucoup à notre *Veni Creator* dépouillé de quelques-unes de ses notes, afin de le rendre rythmé.



Et nos théoriciens, que vont-ils dire de tout cela? N'est-il pas vrai que, pour eux, non seulement ils trouvent le septième ton dans l'échelle mixo-lydienne, mais encore qu'ils en tirent des chants que S. Grégoire lui-même aurait immédiatement reconnus pour mixo-lydiens? Mais voyons un peu comment ils se mettent à l'œuvre. Dans la croyance innocente qu'ils sont les seuls dépositaires des traditions musicales anciennes, et avec un mépris qu'ils croient bien motivé pour la musique moderne, comparativement si pauvre en ressources, mais dont le plus souvent ils ne connaissent pas une seule note, ils se recueillent et composent un air du septième ton pour quelque introït ou quelque graduel nouveau. Or qu'est-ce qui les guide dans cette opération? est-ce l'échelle mixo-lydienne? Peut-être en est-il qui ont la simplicité de le croire; la vérité est que, s'ils ne savaient pas l'antiphonaire par cœur, non seulement ils ne parviendraient jamais à combiner les notes de l'échelle en question de manière à en faire un chant du septième ton, mais ce serait un véritable miracle qu'ils pussent en extraire une mélodie quelconque. Le docteur Marx lui-même, si on lui avait jamais demandé à quelle échelle se rapportent les passages suivants, aurait probablement répondu : A la dorienne; mais nous pouvons

tenir pour certain que la mixo-lydienne est la dernière qui lui fût venue à l'esprit.



Et pourtant, l'essence même du mode mixo-lydien est dans ces modulations mineures (1).

Troisièmement, y a-t-il quelque chose dans les modulations des chants, à commencer par le mode dorien, qui indique qu'il y a quelque relation harmonique entre eux et le mode ionien?

Pour ce qui concerne le premier, la relation est tout à fait indirecte. Le ton avec lequel le mode dorien est réellement en rapport, est celui de *fa,* qui n'a pas d'existence *reconnue* dans la théorie. Un tout petit nombre de chants éoliens sont dans le même cas, leur ton fondamental étant *la* mineur. Enfin, il faut également en dire autant du mode mixo-lydien, en tant qu'il représente le septième ton : nous croyons n'avoir plus besoin de le prouver.

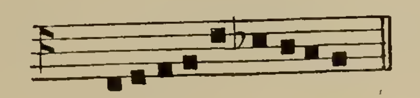
Il reste les échelles phrygienne, lydienne et mixo-lydienne, cette dernière étant prise pour celle du huitième ton. Les modes majeurs qu'elles représentent ayant *ut* pour ton fondamental, elles doivent par conséquent être identiques avec l'ionienne. C'est ce qui est encore le cas de la grande majorité des chants éoliens (2). Ici nous avons à faire une remarque très importante. Quand nous disons de ces quatre modes que leurs échelles sont identiques avec l'ionienne, nous entendons parler d'une entière et complète identité, et non pas de cette espèce de relation mystérieuse que la théorie croit pouvoir décrire en morcelant la même échelle ionienne de

(1) L'auteur de l'office de l'Immaculée Conception, tel qu'il est dans les livres de Ratisbonne, nous a dit en propres termes qu'« il n'avait jamais rien étudié de musical que de la mélodie ». C'est ce qui est généralement le cas de ceux qui se mêlent du plain-chant. Parce qu'ils savent bien chanter, ils se croient compositeurs. Ils ressemblent à quelqu'un qui, ignorant de l'art du dessin et des règles de la perspective, se mettrait à copier une gravure sur une feuille de papier à calquer. Nous croyons que le chant grégorien est aujourd'hui le seul art dont un homme peut semêler sans connaître les premiers rudiments de la science qui lui sert de fondement ; et non seulement il peut le faire avec impunité, mais il est écouté avec respect.

(2) Ce mode est aujourd'hui transposé en *fa,* et forme presqu'à lui seul notre premier ton. Il se termine en *re* mineur, mais le ton de *fa* est à peu près toujours prépondérant.

plusieurs manières différentes. Dire, par exemple, que l'échelle lydienne est l'ionienne commençant par *fa*, c'est vouloir établir un fait impossible, parce que toute échelle doit commencer par sa tonique. Si d'une façon ou d'une autre l'ionienne entre dans le mode lydien, elle y entre d'un bout à l'autre et ne peut recevoir aucune abréviation, quelle qu'elle soit : car, si petit que puisse être le nombre de notes dans une phrase donnée, elles entraînent avec elles toute l'octave, dans ce sens que, pour former un tout intelligible, il faut que l'oreille puisse se rendre compte de leur position dans la gamme.

En voulant modifier l'échelle naturelle, afin de lui faire représenter le mode lydien dans cet état, la théorie est tombée dans l'erreur que nous avons relevée en parlant du mode dorien, et qui consiste à croire que huit notes consécutives quelconques peuvent rendre raison de plus d'une modulation et tenir lieu de plusieurs échelles régulières. Sans doute, chaque échelle ayant été, pour ainsi dire, calquée sur son mode, on peut s'attendre à y rencontrer certaines traces de ce qui se passe dans le chant; mais, pour pouvoir les expliquer, il faut être familier non seulement avec le chant lui-même, mais encore avec les règles musicales sur lesquelles il est basé. Lorsqu'on applique cette double connaissance à la prétendue formule du mode lydien, on s'aperçoit qu'elle contient, pour ainsi parler, le germe de ces deux modulations caractéristiques : l'un, c'est le *si* naturel, qui ne peut appartenir qu'à l'échelle d'*ut*, ton fondamental; l'autre, c'est la note *fa*, qui, par la place qu'elle occupe, représente la modulation finale. Mais il faut bien considérer que, traité à ce point de vue, ce *fa* n'est pas la quarte de l'échelle ionienne, mais la tonique de cette même modulation finale. Il suit de là que, si l'on veut faire de l'échelle lydienne une formule correcte, et qui rende compte, d'une manière générale, de la construction de son mode, il faut qu'elle représente, du mieux qu'elle peut, les deux modulations en question : par conséquent, il est de rigueur d'y introduire le *si* bémol; et certes, personne ne pourrait objecter de rencontrer dans l'échelle lydienne une note sans laquelle il n'y aurait pas de mode lydien.



De la même manière, ni le *mi* de l'échelle phrygienne, ni le *sol* du huitième mode, ni le *la* des chants éoliens, n'appartiennent à l'échelle ionienne, parce que les modulations qui terminent ces modes, et que ces notes représentent, ne se forment pas au moyen de cette échelle. Nous pouvons donc répondre à la question que nous avons posée, en disant que deux modes, savoir le dorien et le septième, et une partie du mode éolien, n'ont aucune relation avec l'échelle ionienne; et que, si cette relation existe pour les autres, non seulement leurs échelles n'en rendent pas compte, mais, pour en expliquer la nature, il faut avoir recours à la musique.

Jusqu'ici nous avons pris la théorie des échelles à la lettre. En le faisant, nous nous sommes escrimé comme un homme qui aurait affaire à un adversaire en chair et en os, tandis qu'en réalité nous n'avons combattu tout le temps qu'une ombre : car il est temps d'avertir le lecteur que toute cette même théorie n'est qu'une pure fiction, qu'il n'est pas même possible de réduire en pratique. Qu'il nous soit permis de faire ici une comparaison. Un certain individu vient nous prier de dire notre avis sur une machine inventée par lui. Après qu'il en a expliqué le but et la manière dont il croit pouvoir y arriver, il finit par éparpiller sur la table un certain nombre d'objets qui ont, en effet, l'air de pouvoir s'ajuster ensemble. Toutefois, au lieu de commencer à le faire, voilà qu'il nous apprend que les détails dans lesquels il est entré forment la théorie de sa machine; que toutes ces pièces ont été construites d'abord de manière à faire le tout qu'il a décrit ; mais que, du moment qu'on veut mettre ladite machine en mouvement, il faut commencer par la démonter. Chacune de ces pièces, ajoute-t-il, prise à part, est destinée à agir à sa manière; mais, comme chacune a commencé par faire partie du tout, la conclusion est que chaque résultat particulier doit être considéré comme produit par la machine dans son état complet.

Nous ferons l'application au fur et à mesure. La machine, c'est la série des prétendues échelles s'élevant d'une souche commune, et formant, dit-on, une unité scientifique qui se développe en quatorze modes, que nous supposons, pour le moment, être actuellement chantés. C'est là le résultat réputé collectif. Toutefois, pour l'amener, toutes ces échelles ont été bouleversées d'une manière

aussi effective que les rouages de notre machine. La conséquence première et immédiate, c'est que tout un volume de cette espèce de théorie ne peut contenir une page qui soit vraie en pratique. Prenons notre édition de Reims : c'est la machine dans son état le plus complet; distribuons-en quelques copies à un chœur un peu nombreux, et prions les chantres de suivre la théorie à la lettre, c'est-à-dire, de rendre les modes comme ils sont notés, et de faire, par exemple, un *sol* de la note finale du septième mode, un *la* de celle du mode éolien, et ainsi du reste. Quel sera le résultat? C'est que nos chantres se trouveront arrêtés dès le premier morceau du livre, qui est l'*Asperges;* et que, plus ils avanceront, plus ils se trouveront embarrassés : car, dans le plus grand nombre des cas, tantôt les voix hautes, tantôt les voix graves se trouveront condamnées au silence, attendu que le chant ne sera plus à leur portée respective (1). Il y a donc ici un fait, et un fait, évidemment, de la plus haute importance, dont la théorie ne tient aucun compte, mais au sujet duquel elle est complètement muette. Ce fait n'est rien moins que la nécessité d'ajuster, pour ainsi dire, toutes ces différentes classes de mélodies, de manière à les rendre accessibles à toutes sortes de voix : car remarquons bien que le premier chœur venu est appelé à les exécuter ; et chaque individu, quelle que soit la nature de son organe, doit pouvoir se joindre aux autres, et les chanter de la première note jusqu'à la dernière. Il suit de là que cette manière d'ajuster les modes, en d'autres termes, de les transposer, doit être considérée comme un facteur essentiel et indispensable dans l'exécution pratique du chant : par conséquent, qu'elle est une partie intégrante du système grégorien, qu'il n'est permis ni d'ignorer ni de laisser à l'arbitraire. Du reste, il n'est pas question ici d'un secret scientifique, ni même d'un fait qui demande, pour être découvert, des connaissances un peu sérieuses : il ne s'agit ni plus ni moins que d'une affaire de pure routine; d'une règle connue du chantre le plus ignorant, qui a été pratiquée depuis l'origine

(1) Le psaume du deuxième mode serait chanté sur *fa;* celui du troisième et du cinquième, sur *ut;* le chant, dans ce dernier, s'élevant jusqu'au *sol.* Le psaume du septième, sur *re,* le chant allant jusqu'au *la;* du huitième, sur *ut;* du neuvième, sur *mi* en bas; du dixième, sur *ut;* du douzième et du quatorzième, sur *mi* en bas. Les voix hautes ne pourraient donc chanter ceux du deuxième, du neuvième, du douzième et du quatorzième ; les voix graves, aucun des autres.

du chant grégorien, s'il faut supposer que la voix humaine a toujours été identique, et que ceux-là mêmes qui n'en veulent pas voir les conséquences sont aussi tenus d'observer que les autres, s'ils ne désirent pas rester silencieux dans leurs stalles. On pourrait l'appeler la règle de la dominante, et elle ressort si clairement de la tournure musicale de chaque morceau, qu'il ne faut que des yeux pour la voir. En effet, si peu que le lecteur le moins familier avec le plain-chant veuille examiner les modes l'un après l'autre, il est impossible qu'il n'y découvre pas les deux faits suivants : le premier, c'est que chacun a une certaine note autour de laquelle tout semble se grouper, et qui se suggère d'elle-même lorsqu'il s'agit de chanter des psaumes; deuxièmement, si, partant de ce point, il compte les notes qui s'étendent tant en haut qu'en bas, il trouvera que le nombre est, de bien près, le même dans chaque mode, quelle que soit d'ailleurs la différence entre leurs modulations respectives, et que toutes réunies forment une étendue qu'on peut même appeler très restreinte. Or cette note centrale a été appelée la dominante, terme extrêmement bien choisi, mais qui n'est pas synonyme de celui dont on se sert dans la musique; et la règle est que toutes les dominantes se chantent à la même portée. Maintenant, comme cette portée représente une note moyenne, ni trop haute pour les voix graves, ni trop basse pour les voix aiguës, il suit du second fait que nous venons d'exposer, que la collection entière des modes se tient dans un cercle de notes qui la rend accessible à toutes les voix : de sorte qu'il n'y a pas une mélodie dans tous nos livres choraux qui ne puisse aisément se chanter par un chœur quelconque.

Nous ne pouvons pas ici entrer plus avant dans ce sujet; mais le seul énoncé de cette règle doit déjà faire voir de quel côté il faut chercher les principes qui servent de fondement au système grégorien. Une autre vérité qui en découle, c'est que, s'il existe une différence entre les modes tels qu'ils sont notés et les modes tels qu'on les chante, cette différence ne peut pas même suggérer l'idée de deux systèmes rivaux. Qu'un chant soit noté dans un ton et se rende dans un autre, cela ne peut constituer qu'un simple accident; et dans le cas dont il s'agit, l'accident s'explique de lui-même, lorsqu'on remonte à l'origine de la notation actuelle du

plain-chant. Mais c'est là une recherche que nous allons rapporter dans le chapitre suivant.

C'est dans cette forme accidentelle, et qui disparaît dans la pratique, que la vieille école a placé l'essence de son système. Lorsqu'elle chante les offices de l'Église, elle s'imagine l'avoir toujours sous les yeux; mais, en réalité, à mesure qu'elle passe d'un mode à un autre, toute cette longue série d'échelles s'envole aux quatre vents du ciel. Des sept que nous avons copiées au commencement de ce chapitre, il ne reste plus que celle qui commence par *re* : de sorte qu'il n'est plus question ni d'une échelle en *ut*, ni d'une autre en *mi*, ni d'une en *fa*, en *sol*, en *la* ou en *si*. L'ionienne elle-même, la mère et la maîtresse prétendue des autres, disparaît de la scène; et cela (on ne s'y attendait guère), pour se confondre avec celle du septième mode, dans un même ton fondamental. Le chant, il est vrai, ne reçoit en lui-même aucune modification, car il se transpose note pour note; mais, malheureusement, c'est ce qui donne le change à ceux qui n'en jugent que par les yeux, c'est-à-dire, par la notation, et qui n'ont pas la moindre idée des sérieuses conséquences qui se rattachent à ce qui pour eux n'est qu'une routine : quelque chose qui se fait, pour ainsi dire, sans qu'on ait l'air d'y toucher. S'il leur arrive jamais d'y réfléchir, ils ne peuvent pas manquer de s'aperçevoir que tel morceau se chante plus haut, ou tel autre plus bas qu'ils ne sont notés; mais le livre leur est témoin que les deux restent exactement ce qu'ils étaient. Ainsi, pour donner un exemple ou deux, le huitième mode, qui se chante en *la* et se termine en *mi*, ne cesse jamais, à leurs yeux, de s'élever sur la quinte *sol* de l'échelle naturelle; l'échelle éolienne commence toujours par un *la*, quoiqu'il soit impossible qu'ils ignorent que ce mode se fond dans le dorien, pour former avec lui le premier ton, lequel finit en *re* mineur. Les modes ionien, lydien et septième, qui ont la même modulation finale en *re*, et se terminent si souvent par un même tour de phrase qu'il devient impossible de les distinguer, se tracent encore, le premier à l'échelle d'*ut*, le deuxième à une échelle qui sort de la quarte de celle-ci, et le troisième à une autre échelle qui s'élève sur la quinte. C'est ainsi, pour en revenir à notre comparaison, qu'ils ne manquent jamais de ramener leurs modes dispersés au système complet qui n'existe plus.

Le système grégorien, tel qu'il s'extrait pratiquement de nos livres, pourrait se comparer à un orgue qui aurait un clavier mobile, ce dernier n'ayant d'autres touches que celles correspondant avec les notes qui se trouvent sur la portée, c'est-à-dire, l'échelle naturelle et le *si* bémol. En haussant ou en baissant ce clavier, selon le mode qui se chanterait, et en ne considérant que lui, la tonique de la plupart des tons majeurs serait toujours *ut*, tout comme dans les livres. Mais il y a un autre moyen d'arriver au même résultat : ce serait d'écrire chaque mode dans le ton voulu, à l'usage, par exemple, d'un organiste qui ne connaîtrait rien des échelles empiriques du plain-chant. Encore une fois, le résultat serait identique; seulement, dans le second cas, nous nous mettrions à l'œuvre d'une manière scientifique, et il est de la dernière évidence que, s'il est possible de réduire le chant grégorien à un système quelconque, c'est là qu'il faut le chercher. Si nous donnons, par exemple, au *la, si, ut*, du mode éolien, le son qui appartient au *re, mi, fa*, du mode dorien, nous transposons ledit mode éolien; et le fait que son échelle représente, aussi bien que les principes que nous devons en déduire, et les relations dans lesquelles elle se trouve vis-à-vis de toutes les autres échelles, ne sont pas dans les noms que nous donnons aux notes, ni dans la position qu'elles occupent sur la portée, mais uniquement dans le son que nous leur faisons rendre. Et ce qui est vrai du mode éolien, est également vrai de tous les modes qui se transposent d'une manière analogue.

CHAPITRE DEUXIÈME.

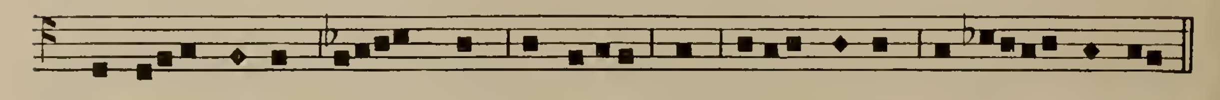
ORIGINE DES PRÉTENDUES ÉCHELLES ANCIENNES.

Saint Bernard, dans son Traité sur le Chant, que nous aurons souvent occasion de citer, dit que les sept modes ne forment que quatre *manerias*, ou ce que nous appelons aujourd'hui tons : la première est composée du mode dorien et de l'éolien; la deuxième, du phrygien et du mixo-phrygien; la troisième, du lydien et de l'ionien; le mixo-lydien, qui est notre septième ton, formant la quatrième division.

Ainsi donc, en laissant pour le moment les autres modes de côté, le dorien et l'éolien ne forment qu'un ton. Que faut-il entendre par là? Cela revient à dire, en dernière analyse, que ces deux modes se chantent dans le même ton ou même gamme : de sorte que, lorsqu'on chante le mode éolien, il faut le transposer une quinte plus bas. Aussi les livres où la distinction entre les quatorze modes a été abandonnée, mais où tous les chants sont réduits à huit tons, ont le mode éolien généralement noté comme le dorien. Il y a, comme de raison, une différence entre leurs échelles : car, tandis que le *si* forme une sixte majeure dans la dorienne, le *fa* transposé de l'éolien ne doit former qu'une sixte mineure; mais la difficulté s'arrange en bémolisant cette note.

De là il faut conclure, premièrement, que la notation du mode éolien est arbitraire, ou, si l'on veut, conventionnelle; et, deuxièmement, que la différence entre ces deux modes ne peut être qu'accidentelle : car, du moment que les deux sont notés de la même manière, quelle que soit la forme de leur sixte, l'échelle retient toujours sa triade mineure : de sorte que, sous les deux formes, la gamme fondamentale est *re* mineur.

Nous avons vu comment un chant dorien, quand il s'élève au dessus de la quinte, passe en *la* mineur : de là, la sixte majeure de son échelle. Un chant éolien, au contraire, dès qu'il s'élève tant soit peu au dessus de la tierce, passe presque toujours dans son relatif majeur, c'est-à-dire, en *fa* : de là, la sixte mineure, sous la forme de *si* bémol, de l'échelle éolienne. On peut même dire que la plus grande partie des chants éoliens sont presque majeurs d'un bout à l'autre, et qu'ils ne deviennent mineurs absolument que vers la fin. L'introït *Gaudete,* auquel appartient le passage suivant, est de ce nombre :



Mo-des - ti - a ves - tra no-ta sit om - ni-bus ho-mi - ni-bus.

Les deux modes en question ne représentent donc autre chose que la gamme de *re* mineur, modulant tantôt dans le ton mineur de sa quinte, tantôt dans son relatif majeur ; et comme cette dernière modulation est de beaucoup la plus naturelle des deux, les chants dans lesquels elle se rencontre sont tellement hors de proportion avec les autres, que l'on peut dire qu'un morceau purement dorien forme une rare exception dans le premier ton. L'hymne du vendredi saint *Pange lingua* est de ce nombre.

Ceci étant posé, la question qui se présente est celle-ci : si le mode dorien et le mode éolien ne représentent respectivement qu'une modulation ou digression différente de la même gamme fondamentale, quelle raison peut-il y avoir eu pour noter deux chants dans lesquels ces deux modulations se présentent à part, chacun dans une position différente sur la portée? On peut dire que c'est là réduire la théorie des échelles à sa plus simple expression, car la réponse à cette question couvre réellement tout le terrain.

Il faut remarquer, en effet, que lorsque nous avons dit que le mode éolien occupe sur la portée une position conventionnelle, chose qui ne pourrait se révoquer en doute, attendu que ce n'est pas ainsi qu'on le chante, il faut absolument en dire autant de presque tous les autres. Sur les quatorze modes primitifs, ou plu-

tôt sur les treize, car nous doutons qu'il y en ait jamais eu un onzième, il n'y a que le premier, le quatrième et le sixième qui se chantent comme ils sont notés; et encore cela arrive-t-il uniquement par accident : c'est-à-dire que cette position ne dépend nullement de la volonté ou de l'intention des hommes qui les notèrent d'abord.

Pour en revenir à notre question, ou plutôt pour lui donner une portée plus étendue, d'où vient que ceux qui ont les premiers noté les soi-disant modes, leur ont donné, dans dix cas sur treize, ou dans onze cas sur quatorze, une position que l'expérience seule aurait dû leur dire n'être pas la vraie? La réponse n'est pas difficile à donner : non seulement ils n'avaient pas d'autre choix, mais il était absolument impossible qu'ils pussent même soupçonner qu'il y avait une autre position possible. C'est seulement l'invention de la portée musicale qui a conduit petit à petit à notre méthode actuelle de notation, d'après laquelle tout morceau de musique est écrit dans la gamme dans laquelle il doit être exécuté. Or cela se fait au moyen de certains signes conventionnels; et comme ces signes n'étaient pas encore connus, il n'était possible que de noter chaque air avec des intervalles exclusivement naturels.

Nous avons dit *au moyen de certains signes conventionnels;* mais le fait est qu'il n'y a de conventionnel dans ces mêmes signes que la forme particulière qu'on leur a donnée : car le fait qu'ils expriment est dans la nature même des choses, et dire que l'on ne connaissait pas les signes, équivaut à dire que l'on ne connaissait pas la chose signifiée.

Avant l'invention de la portée, une mélodie présentait naturellement aux yeux une succession de signes musicaux ou de notes quelconques, mais une succession qui, d'elle-même, ne pouvait suggérer la portée ou gamme dans laquelle elle devait être rendue : en d'autres termes, aucun chant n'était écrit dans ce qui s'appelle en musique un ton. L'échelle musicale formait donc ce qu'on pourrait appeler une quantité algébrique ou abstraite, c'est-à-dire, relativement au son; et lorsqu'un morceau quelconque était exécuté dans le ton voulu, cette quantité devenait, pour ainsi dire, concrète; et, en réalité, les musiciens de ces temps-là chantaient exactement les mêmes dièses et les mêmes bémols que nous : car, pour

donner un exemple, si la note qu'on appelle *ut* est en réalité un *fa*, la note qu'on appelle *fa* sera un *si* bémol. Nous n'avons pas même besoin de remonter si haut pour rencontrer le même fait : car il se répète encore tous les jours partout où l'on exécute le chant grégorien.

Aussi faut-il remarquer que la découverte de Gui d'Arezzo n'équivalait pas à l'origine à une découverte scientifique. Il est impossible d'exagérer la part qu'elle a eue au développement de la science musicale et à ses progrès : car elle a permis de formuler celle-ci de la manière la plus vraie, la plus simple et la plus méthodique qu'il soit possible d'imaginer. Toutefois c'est là un résultat qu'il a fallu des générations pour accomplir; tandis qu'entre les mains de son inventeur, cette même portée se réduisait tout simplement à une méthode pour faciliter la lecture des notes. La méthode était incomparable, mais c'était le seul but qu'elle remplissait. Pour devenir véritablement scientifique, il aurait fallu qu'elle eût pu se plier à toutes les exigences et à tous les incidents de la construction harmonique; et aussi longtemps que cela lui était impossible, elle pouvait tout au plus servir à *noter une certaine quantité limitée de tournures mélodiques données*. C'est même là un défaut qui se découvrit dès l'origine, et qui, comme nous allons le voir tout à l'heure, conduisit à l'emploi du premier signe chromatique connu, c'est-à-dire, du *si* bémol. Encore cette nouvelle ressource était-elle insuffisante : car, un siècle après, saint Bernard, dont nous citerons les paroles dans un chapitre subséquent, démontre comment une seule note ajoutée à certains chants en aurait rendu la notation impossible. Or, si nous savons, d'un côté, que tous nos chants furent notés sur ces entrefaites, sommes-nous bien certain, de l'autre, qu'il n'y en a pas eu un seul qui en ait souffert?

Ceci nous amène directement à notre but. La portée grégorienne, avec son signe chromatique unique, est-elle capable d'exprimer chaque modulation ou changement de gamme qui peut se présenter dans un ton donné? A cela il faut répondre *non;* et, pour ne donner qu'un seul exemple, nous disons que les tons majeurs, lorsqu'ils sont notés en *ut*, ne peuvent pas moduler dans la gamme de la dominante, faute de la note sensible qui permettrait de faire

la cadence nécessaire, et qui, dans le cas en question, se présenterait sous la forme de *fa* dièse (1). On dit bien que ces sortes de modulations, et en général toute modulation qui exige l'emploi du dièse, ne se faisaient pas sous l'ancien système, et qu'en cela celui-ci est différent de ce qu'on se plaît à appeler le système moderne; mais c'est là évidemment une pétition de principe. Nous affirmons au contraire, et ce que nous avons dit plus haut doit déjà, au premier coup d'œil, rendre notre assertion tout au moins plausible, que le fait sur lequel on se permet de baser ce prétendu système ancien, n'a absolument d'autre fondement que le manque de ressources de la portée grégorienne. A la vérité, nous ne rencontrons pas ces sortes de modulations dans les chants, *tels que nous les avons;* mais la méthode antérieure, si imparfaite qu'elle fût au point de vue pratique, pouvait néanmoins les noter aussi facilement et aussi naturellement que toute autre; ou est-il réellement vrai que ces modulations ne se faisaient jamais, uniquement parce que nous ne les rencontrons pas dans nos livres? conséquemment, est-ce logique de se servir de cette absence pour dire que le chant grégorien forme un système à part?

Avant l'invention de la portée musicale, quels moyens un musicien avait-il à sa disposition lorsqu'il voulait noter un chant? Les sept degrés de l'échelle naturelle, et rien de plus. Il ne pouvait pas même avoir recours à ce signe chromatique unique que nous connaissons; signe dont les inventeurs ne connurent jamais la vraie signification, et dont ils firent un usage si curieux, comme nous allons le voir bientôt. Ce dernier fait est de la plus haute importance. Si Gui d'Arezzo avait copié le *si* bémol des anciens manuscrits, l'argument le plus direct pour réfuter la théorie des échelles nous ferait défaut : car alors il faudrait commencer par examiner quelle idée les anciens auraient pu se former de cet accident, et leur méthode de notation ne se présenterait plus à nos yeux sous

(1) Les cas sont presque innombrables où le *fa* n'entre pas dans la mélodie à la fin des modulations dont nous parlons ici, et nous ferons voir au chapitre quatrième comment, en beaucoup de ces mêmes cas, cette note a été supprimée de propos délibéré. Pour ce qui concerne l'existence du dièse dans le plain-chant, c'est là un point que nous voulons déduire de la construction intrinsèque de ce chant lui-même, et non pas simplement du manque de ressources de la portée : car, dans une question qui a été aussi débattue, nous tenons à donner des preuves positives aussi bien que négatives.

la forme simple à laquelle nous savons maintenant qu'elle devait se réduire, et qui jette tout le jour voulu sur les recherches que nous poursuivons en ce moment. En effet, par là même que nous savons que le premier bémol fut un expédient adopté au onzième siècle, nous savons aussi d'une manière certaine que tous les passages, sans exception, où cette note se rencontre dans nos livres, avaient été écrits jusque-là de manière à ce qu'elle occupât une position naturelle dans l'échelle; et lorsque, faisant un pas de plus, nous nous demandons quelle devait être la note en question, la seule réponse possible est qu'elle devait être le *fa*. Tout cela revient à dire que les anciens, pour copier leur musique, ne pouvaient se servir que de l'échelle naturelle.

Pour aborder cette partie de notre sujet d'une manière catégorique, il faut observer, en premier lieu, que toute mélodie intelligible est basée sur l'échelle musicale. Nous n'avons plus besoin ici ni de prouver l'un ni de décrire l'autre. Deuxièmement, il faut observer encore qu'une modulation, c'est-à-dire, la seule source de variation que possède la musique, ne consiste en autre chose qu'en une transposition ou déplacement de l'échelle. Dire, par exemple, qu'un air fait une modulation à la dominante, signifie qu'une partie de cet air est construite sur l'échelle transposée une quinte plus haut. Ce sont les lignes de la portée qui ont rendu ce principe visible à l'œil. A l'origine, tous les morceaux en majeur, à l'exception de ceux où l'on faisait entrer le *si* bémol, étaient notés en *ut;* et nos tons grégoriens en sont encore là. Mais la portée finit par localiser, pour ainsi dire, le son, comme elle localisait les notes elles-mêmes; et tôt ou tard, quelque homme observateur a dû se dire que, si un certain son s'appelle *ut* et tient une certaine position sur la portée, ce n'est pas une chose rationnelle d'appeler du même nom et d'écrire dans la même position un son qui s'entend, disons, une quinte plus haut. L'observation était juste : cette note n'était pas un *ut*, mais un *sol;* et c'était seulement être conséquent que de commencer à écrire de ce point une échelle qui avait sa première note évidemment là. Arrivé au *fa* naturel en haut, il n'y avait qu'à réfléchir que cette ligne était vacante, puisqu'il s'agissait de noter une échelle nouvelle; qu'autre chose était l'échelle musicale, qui est immuable de sa nature, autre chose la

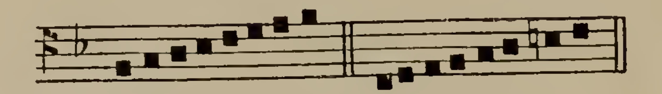
portée, qui n'est qu'une affaire de convention : par conséquent, il n'y avait absolument rien qui pût empêcher la ligne occupée d'abord par le *fa*, de porter tantôt un demi-ton et tantôt un ton entier. Or c'est le signe dont on se servit pour marquer ce nouvel arrangement qu'on appelle *fa* dièse : terme, comme nous le verrons par plus d'un exemple, qui peut facilement induire en erreur. Quelle qu'ait pu être la première échelle dérivée dont on a fait la découverte, celle de *fa* ou celle de *sol*, c'est une chose indubitable qu'on a dû raisonner ainsi; et, une fois dans cette voie, ce n'était plus qu'une question de temps pour arriver à la connaissance du cercle entier des échelles qui forment le fondement vraiment admirable, non seulement du système moderne, mais de toute musique possible.

De là il arrive qu'une mélodie écrite d'après cette méthode suggère au premier coup d'œil la portée à laquelle elle doit être rendue. Chaque échelle moderne n'est que la reproduction de l'échelle musicale proprement dite à une portée différente; et la première note de chacune, aussi longtemps qu'elle est naturelle, donne le son qu'elle donnait lorsqu'elle faisait partie de l'échelle qui sert de point de départ, c'est-à-dire, l'échelle en *ut* ou en C.

Ce n'est que la connaissance des échelles que nous appelons dérivées, parce qu'elles sortent toutes l'une de l'autre, qui a permis à la musique de se développer, non seulement comme une science, mais même comme un art. La raison en est toute simple, car ce n'est qu'alors que la nouvelle méthode de notation a été complétée. Saint Bernard, comme nous l'avons fait observer déjà, parle d'un chant qui ne pouvait se noter de son temps; et cependant, ainsi que nous le verrons, il ne s'agissait que d'une simple modulation à la dominante. Une fois que la formation de l'échelle de celle-ci était connue, une mélodie semblable pouvait se noter sans difficulté; mais, en attendant, quelle sorte de musique pouvait-on composer, au delà d'une imitation plus ou moins servile des modes tels qu'ils figuraient dans les livres?

Maintenant, si chaque échelle moderne n'est que la reproduction de l'échelle naturelle, il est de la dernière évidence que celle-ci, toute seule et par elle-même, peut faire tout ce que peuvent nos gammes diésées et bémolisées. La seule et grande différence

qu'il y aura dans ce cas, c'est que la première note d'une mélodie ne pourra plus être prise comme indicateur de la portée à laquelle elle doit être rendue; et que, par conséquent, il faudra accompagner ladite note d'un certain signe conventionnel pour indiquer cette portée. Supposé qu'un air écrit en *fa* fasse une modulation dans le ton de sa dominante, qui est *ut :* ceci nous donnera deux échelles, qui, écrites d'après la méthode moderne, auront la forme suivante :



Mais, supposé que nous ne connaissions que la seule échelle naturelle, alors nous serons forcé d'écrire nos deux gammes de la manière qui suit :



Ici le premier *ut* ne dit plus rien touchant le son qu'il faut lui donner; quant au son de l'*ut* de la seconde échelle, il reste coordonné à celui que l'on donnera au premier : si le premier *ut* se chante comme un *fa,* le deuxième restera ce qu'il est; si le premier reste ce qu'il est là, le deuxième deviendra un *sol,* et ainsi de suite. De cette façon, ces deux échelles sont comme une espèce de formule d'une modulation à la dominante prise d'une manière abstraite.

Il peut donc y avoir deux espèces ou deux méthodes de notation, et il ne peut y en avoir que deux, car l'absence de la portée musicale n'affecte pas la nature de l'échelle : ou bien l'on se sert de gammes chromatisées, et, dans ce cas, le son est toujours impliqué; ou bien il faut employer l'échelle naturelle, et alors la portée, ou son, doit être indiquée. Nous n'avons pas besoin de dire que la première est incomparablement la meilleure; mais, pour ce qui concerne l'effet pratique de la musique, il va sans dire qu'il n'y a pas ombre de différence entre les deux. Quant à notre plain-chant, on peut dire que la méthode de notation y

est mixte : car, outre le premier et le quatrième mode, qui se chantent comme ils sont notés, nous y trouvons encore les modes éolien et sixième, transposés au moyen du *si* bémol dans le ton voulu; de sorte qu'il y a au moins une gamme moderne dans notre notation, peu importe le soin qu'on emploie pour déguiser le fait en n'écrivant jamais le bémol à la clef, si toutefois il y a déguisement là où il y a ignorance du fait.

Quant aux signes qui marquent la portée qu'il faut donner aux différents tons, on les trouve dans les chiffres qui les accompagnent.

Donnons maintenant un exemple d'un chant construit sur les échelles que nous avons données en dernier lieu.

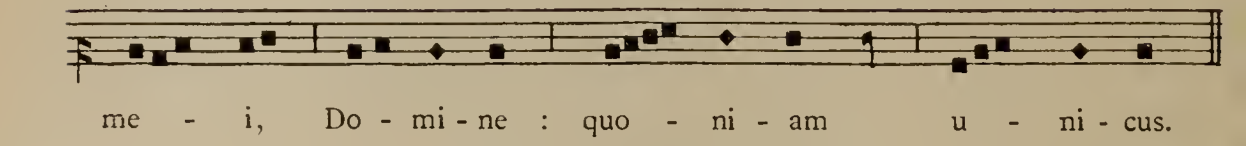


Les chantres, avertis que ce morceau est du sixième ton, sauront par là qu'il faut donner au premier *ut* le son de *fa*. Le reste peut se faire au moyen de guidons.

Avec notre portée et nos clefs, cette espèce de notation s'apprendrait aussi vite que l'autre. La chose deviendrait plus compliquée, si, au lieu de transposer l'échelle, on laissait celle-ci dans la même position, mais qu'on la transposât en chantant. Dans ce cas, un guidon suffirait encore pour indiquer à quelle portée la transposition devrait se faire. Nos deux échelles prendraient alors la position suivante :



Le fragment cité plus haut, noté de cette manière, paraîtrait ainsi :



Cette méthode ressemble, autant que la portée le lui permet, à ce qu'a dû être la notation ancienne, parce que, l'échelle ne changeant pas de position, c'était au chantre de la transposer quand cela devenait nécessaire. Ici les lignes de la portée offrent encore le même secours pour lire les notes vite et correctement; sans elles, nos deux échelles deviendraient les deux séries de lettres qui suivent :

c, d, e, f, g, a, b, c. 4. *c, d, e, f, g, a, b, c*;

ou bien elles auraient été représentées par des signes encore plus décousus. Nous avons simplement marqué la transposition par un 4, car la chose n'est pas pratique. Voyons cependant ce que deviendraient les quatre mots ci-dessus, notés de cette manière :

cbd de, cd c c, cdef e e — acd c c.
me - i, Do - mi-ne : quo - ni-am u - ni - cus.

Il faut avouer que cela ne ressemble à rien moins qu'à de la musique; mais l'habitude y est pour beaucoup. Le trait d'union entre *e* et *a* signifie qu'il faut continuer le son qu'on a donné à la première de ces notes. Le fait est que nous ignorons quelle était la nature de ces sortes de signes; nous pouvons cependant être certain qu'ils devaient former une espèce de système : il devait y en avoir pour marquer toute sorte d'intervalles, tandis que d'autres, ou peut-être les mêmes, modifiés ou coloriés différemment, indiquaient si les intervalles devaient être pris en montant ou en descendant. C'est, du reste, à ces mêmes signes que Gui d'Arezzo fait allusion, lorsqu'il dit, parlant des manuscrits de son temps, que, « quoique l'écriture des modulations soit parfaite,

elle est un guide aveugle et d'utilité aucune, sans les lettres ou les couleurs » (1). Nous pouvons le croire sur parole : que deviendrait, par exemple, le passage ci-dessus sans ce simple trait d'union?

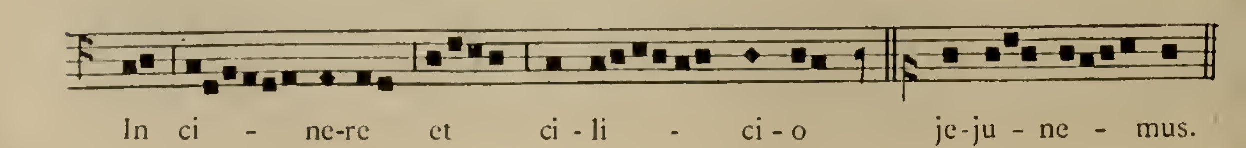
Avec un peu d'exercice, on finirait probablement par exécuter tant bien que mal le plain-chant noté par de simples lettres; mais c'est dans les transpositions continuelles et multiformes de l'échelle que doit avoir consisté la difficulté réelle qui se rencontrait dans l'étude pratique du chant. Gui d'Arezzo va jusqu'à dire qu'un homme ne pouvait en obtenir une connaissance parfaite, lors même qu'il aurait passé sa vie à l'étudier. Il faut pourtant qu'il y ait ici une grande exagération (naturelle peut-être dans un inventeur), ou du moins cela n'a pu être vrai que de son temps, alors que la musique n'était plus une science, mais une pratique traditionnelle, et qu'apprendre à chanter était équivalent à apprendre le chant par cœur. Lorsque la musique était encore un sujet d'études sérieuses, comme elle l'était évidemment lorsque le système grégorien fut composé, il est absolument nécessaire de croire que ceux qui s'occupaient de cet art se rendaient aussi familier le système de signes dont nous avons parlé, que le sont pour nous nos bémols et nos dièses.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les anciens ne connaissaient l'échelle musicale, ou, pour parler d'une manière qui ne puisse soulever aucune controverse, qu'ils ne pouvaient se servir, en pratique, de l'échelle musicale que sous sa forme naturelle et élémentaire; qu'ils étaient obligés de noter tous leurs airs de la même manière, n'importe dans quel ton ils les exécutaient ensuite : nos livres de chant eux-mêmes en font foi; enfin que, lorsqu'une même mélodie modulait d'un ton dans un autre, il fallait bien qu'ils transposassent l'échelle, puisque c'est en cette transposition qu'une modulation consiste, et qui sait si ce n'était pas là ce qu'ils

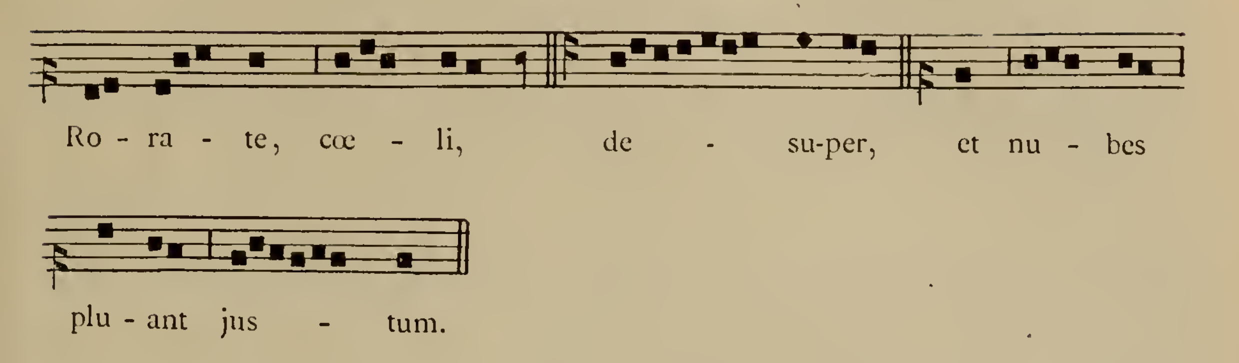
(1) Cité par l'éditeur du *Vespéral* de Malines. Ce sont ces couleurs qui ont donné naissance à notre mot *chromatique*, par lequel on désigne les accidents qui s'emploient dans la notation. Il faut remarquer, en effet, que ces mêmes couleurs (χρῶμα) étaient employées pour guider les musiciens dans les transpositions de l'échelle. Or lesdites transpositions, lorsqu'elles avaient été notées d'après notre méthode, paraissaient invariablement avec l'un ou l'autre de ces mêmes accidents : c'était le χρῶμα qui les amenait, et l'on finit par les désigner sous ce nom.

appelaient genre chromatique? Nous ajoutons ici quelques exemples à celui que nous avons donné plus haut; mais, comme notre but est d'expliquer un fait et non pas d'essayer d'imiter la confusion ancienne, nous continuerons de nous servir de la portée, et de transposer l'échelle ou la clef. Il va sans dire qu'avec la portée ou sans la portée, avec des lettres ou avec des signes quelconques, dès que nous n'avons qu'une seule échelle pour exprimer diverses modulations, il ne peut y avoir qu'une seule manière de la traiter quant au fond.

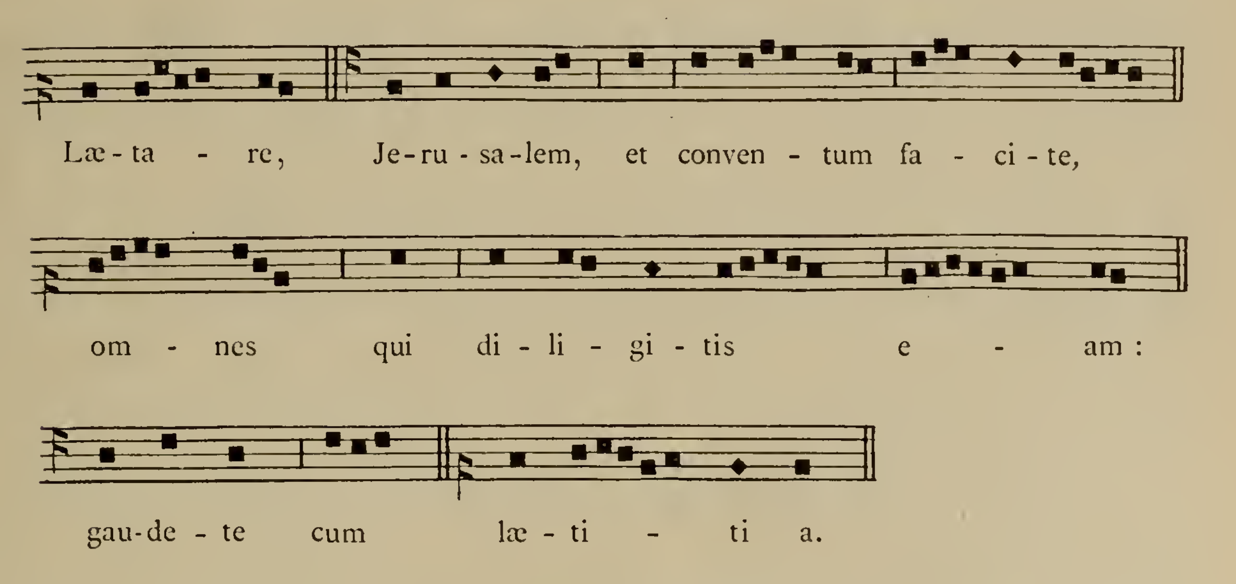
Nous avons comparé le système grégorien des livres à un orgue qui aurait un clavier mobile. Or, comme ce clavier est supposé être muni d'un *si* bémol, ceci permet de nous imaginer que celui qui s'en sert peut jouer tout un ton donné sans changer sa position. Il est vrai, cette exécution laisse bien à désirer; mais enfin elle rend le chant tel qu'il est dans le livre. C'est seulement lorsqu'on passe de tel ton à tel autre, comme du premier au deuxième, qu'il faut hausser ou baisser l'instrument. Pour continuer la comparaison, — car elle rend la chose à la perfection, — il faut ajouter qu'avec les anciens notre clavier imaginaire n'avait pas de *si* bémol, et la conséquence était que lorsqu'une modulation se présentait dans la même mélodie, il fallait le changer de position au milieu même du morceau. Supposé l'un de ces anciens musiciens à l'œuvre sur le mode dorien : tout allait bien aussi longtemps qu'il se tenait strictement dans ce mode; mais voilà que tout d'un coup il voulait donner à la phrase une tournure différente, et la sixte devenait mineure. Que devait-il faire? Pour être bref, l'effet de la sixte mineure dans le mode dorien est de le faire passer invariablement en *fa*. Il ne s'agit donc pas précisément d'une sixte mineure, ou, si l'on veut, naturelle; il s'agit simplement d'une quarte. Or la quarte de l'échelle naturelle est *fa*, et, par conséquent, tout ce qu'il y avait à faire, c'était de baisser le clavier d'une quinte, afin que ce même *fa* pût prendre la place du *si*. Voici le résultat :



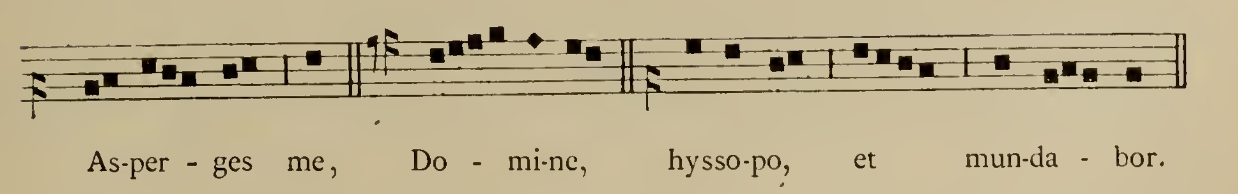
Ou bien le contraire pouvait arriver :



Ou bien, en écrivant un chant dans le mode lydien, la modulation passait dans le ton de la sous-dominante, la tournure caractéristique du mode :



Ou bien encore, en composant un morceau du septième mode, il rencontrait la septième mineure, cette grande pierre d'achoppement pour la vieille école :



Ce serait charger ces pages inutilement que de vouloir multiplier ces sortes d'exemples : car il est clair comme le jour que de cette manière les anciens pouvaient noter toutes les modulations qu'il

est possible d'introduire dans un chant, même celles que nos théoriciens prennent sur eux de dire qu'ils ne faisaient jamais; et nous nous faisons fort de prouver, non seulement qu'ils les composaient en réalité, mais que ces mêmes modulations sont probablement les plus nombreuses qui se rencontrent dans le chant grégorien.

Avant de nous représenter Gui d'Arezzo traçant pour la première fois les lignes de sa portée, il est nécessaire de se débarrasser l'esprit des fausses notions que l'on pourrait entretenir sur le degré de connaissances musicales que l'on possédait à son époque. Plus d'une chose que nous avons constatée jusqu'ici, rend bien la réflexion quelque peu superflue; mais enfin l'on pourrait se persuader, en le voyant suivre une méthode là où nous en voyons une autre tout aussi naturelle, qu'il embrassa l'une et rejeta l'autre par principe. Quel est le chantre, par exemple, un peu habile dans sa profession, qui, s'il avait à noter en *ut*, et sur dictée, le premier exemple que nous avons donné plus haut, et qui commence par *Respice*, n'introduirait presque machinalement un *fa* dièse, là où nous avons transposé l'échelle? Cela veut-il dire que ceux qui furent les premiers à noter les chants en auraient pu faire autant, mais qu'ils les écrivirent dans une position différente, parce qu'ils entretenaient sur le dièse les notions qu'on leur a prêtées depuis? Ce serait une absurdité ridicule que de le croire. La vérité est que, lorsqu'ils se mirent à l'œuvre, ils ne connaissaient ni dièses ni bémols, et ils n'en savaient pas plus sur ce que nous appelons en musique une modulation, que nos faiseurs ordinaires de plain-chant n'en savent aujourd'hui. Tout ce qu'ils avaient à cœur, c'était de transcrire note pour note sur la portée les chants qui se trouvaient dans leurs manuscrits. Ils tracèrent donc leurs lignes, peu importe le nombre, et à la tête de celles-ci, aussi bien qu'aux intervalles qui les séparaient, ils écrivirent les noms des notes qui devaient occuper lignes et intervalles d'un bout à l'autre. Mais par là même qu'ils donnaient une position fixe et immobile à chacune de ces mêmes notes, ils se mettaient dans l'impossibilité de les changer de place, ou de les transposer d'une ligne ou d'un intervalle à un autre, quand la phrase changeait de ton. La conséquence était qu'ils ne pouvaient pas aller bien loin sans rencontrer de grandes difficultés. Nous

allons voir comment, en certains cas, ils se tirèrent d'embarras. Mais il s'en faut beaucoup que le moyen qu'ils imaginèrent eût pu subvenir à tous les besoins; et, en dernière analyse, lorsqu'on examine leur œuvre d'un œil critique, il est impossible de ne pas voir qu'ils ont donné aux formules qui composent le système grégorien la forme la plus empirique qu'il soit possible d'imaginer.

C'est qu'avant de pouvoir étudier une science, il faut qu'elle soit formulée. Lorsque la vie d'un homme ne suffisait pas pour trouver le chemin à travers la confusion devenue inextricable de la notation ancienne, ce serait un peu trop fort de vouloir nous faire accroire que ceux qui se livraient à une étude aussi ingrate et aussi stérile, découvraient là, par-dessus le marché, un secret que la méthode de notation, à elle seule, rendait doublement impénétrable : c'est-à-dire, celui des échelles dérivées et de leurs relations réciproques, sur lesquelles est fondé le système grégorien. Nous croyons, au contraire, que, s'ils avaient seulement connu la signification et les conséquences harmoniques des signes et des couleurs dont parle Gui d'Arezzo, la connaissance pratique du chant leur serait devenue, comparativement parlant, un jeu; en tout cas, les différents genres de chant auraient pris sous leur plume une tournure plus conforme à la science. Mais, encore une fois, le secret était perdu, et il est extrêmement probable que les signes eux-mêmes n'étaient, en beaucoup de cas, que de faux guides, le temps et l'ignorance ayant dû y faire des altérations que personne ne pouvait corriger, n'ayant plus pour cela les connaissances nécessaires. On chantait donc traditionnellement, et il est fort à croire que Gui lui-même recevait peut-être, sans s'en douter, autant d'assistance de sa mémoire, qu'il en puisait dans les manuscrits sur lesquels il travaillait.

Et c'est sur le résultat de travaux semblables que l'on prétend, jusqu'aujourd'hui, bâtir un système rival du système musical pur et simple!

Nous avons dit qu'avant de pouvoir étudier une science, il faut qu'elle soit formulée. Or, quand la portée entra d'abord en usage, la science musicale, en tant qu'elle est représentée par des formules à elle, se trouvait dans un état de transition, parce

que la méthode nouvelle pour les exprimer, méthode qui devait se développer peu à peu, n'avait fait qu'un premier pas. Conséquemment, le tort qu'on eut, fut de vouloir établir sur des données imparfaites, non pas le système ancien, comme on le prétend, mais ce qu'on croyait être le vrai système musical (1).

Nous nous sommes imaginé un compositeur ancien à l'œuvre sur le mode dorien, et nous avons remarqué que la notation ne présentait aucune difficulté jusqu'à ce que la phrase changeât de tonique. Représentons-nous maintenant un chantre du onzième siècle traduisant sur la portée l'œuvre de son devancier. Pour lui pareillement tout allait bien, aussi longtemps que les sixtes étaient majeures. Mais enfin, voici une autre modulation qui arrive. Il trouve qu'à partir d'une certaine marque, les notes changent toutes d'intonation. Or toute la modulation était dans ce changement, et c'est précisément ce qui avait rendu jusque-là l'étude du chant si difficile. Mais il faut bien considérer ici qu'il ne pouvait avoir aucune espèce de notion de ce qui constituait la nature même de la difficulté, car alors il en aurait trouvé la solution en transposant l'échelle sur sa portée. Et il faut remarquer de plus que sa nouvelle méthode n'entraînait, dans le cas dont il s'agit, que la modification d'une seule note. Or il pouvait compter ici avec assurance sur l'oreille, à laquelle la longue pratique avait rendu tous les chants familiers. Qui sait donc s'il ne disait pas que c'était un mystère de voir comment les musiciens d'autrefois avaient pu embrouiller le chant de cette façon, tandis que pour lui c'était une chose si facile de le simplifier? Mais c'était là un résultat qu'il devait attribuer à la nouvelle méthode : tel était l'avantage attaché à ces lignes, que, comme le fil de la Fable, pourvu qu'il s'y tînt accroché d'un bout à l'autre, elles changeaient en chemin battu un dédale jusque-là impénétrable. Donc, sans se douter de rien, il nota tout le morceau, comme on dit aujourd'hui, sur la même échelle; et, comme

(1) Chaque fois que S. Bernard attaque ce qu'il croyait être une erreur (elles ne le sont pas toujours, comme nous le ferons voir), il en appelle simplement à la nature. *Injuriam irrogat naturæ*, est une de ses expressions. « La musique », dit le traité *de Cantu*, « est la science de chanter correctement, et tout morceau est banni de la musique qui se chante, non pas correctement, mais d'une manière irrégulière et désordonnée ».

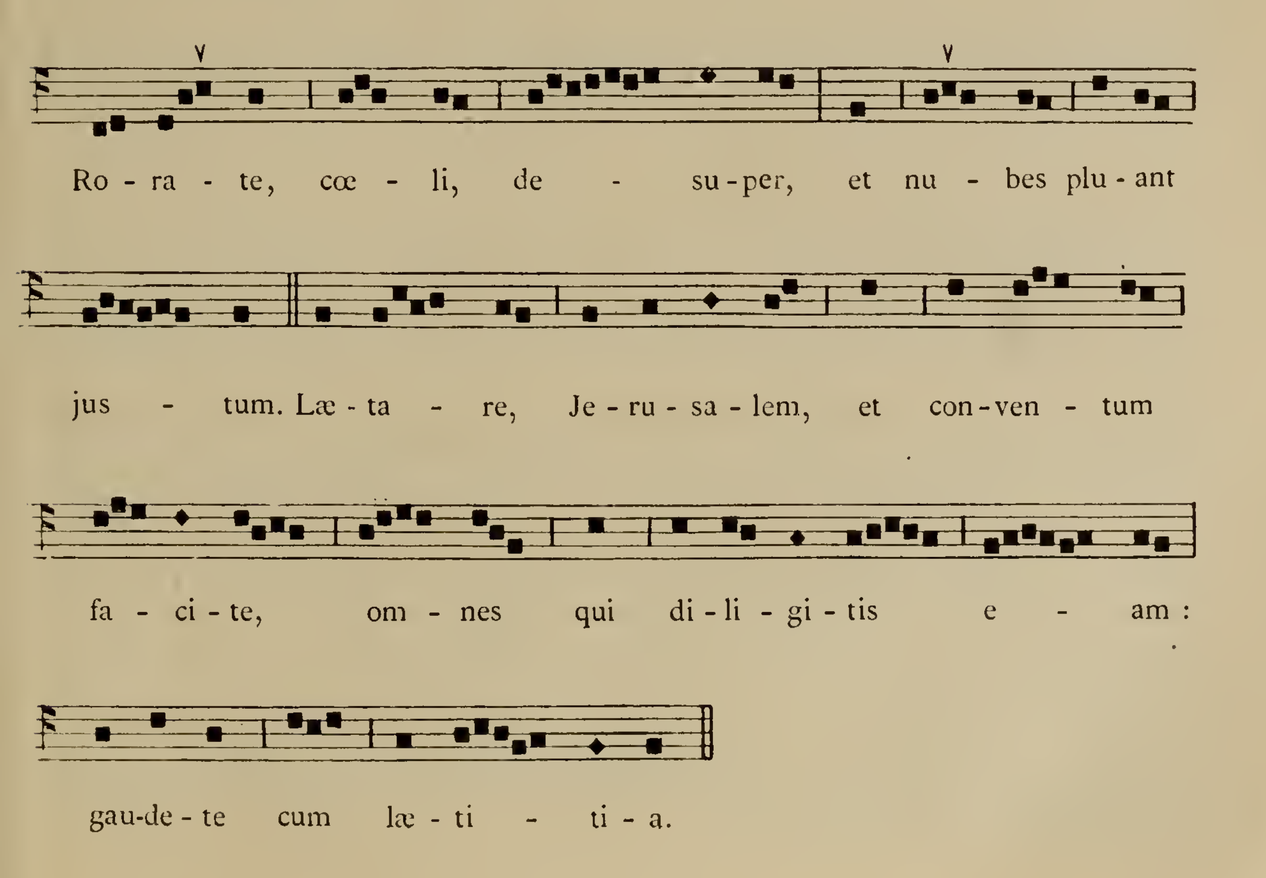
il fallait bien s'y attendre, puisque c'est dans la nature des choses, le résultat était entièrement satisfaisant, *à l'exception d'une seule note*, c'est-à-dire, du *b* ou *si*.



D'une façon ou d'une autre, cet intervalle n'était pas ce qu'il fallait; mais l'inconvénient était une bagatelle en comparaison de tout ce que le reste y gagnait. D'ailleurs, on pouvait en disposer de la manière la plus aisée du monde : tout ce qu'il y avait à faire, c'était de ramollir la note en chantant (*ramollir* était le terme); et c'était une chose que les chantres étaient d'autant plus certains de faire, qu'ils l'avaient toujours rendue ainsi.

Ajoutons qu'il n'était pas encore question de la marquer par un signe particulier.

Une fois cette espèce de compromis inventé, il ne restait plus qu'à l'appliquer à tous les cas analogues :

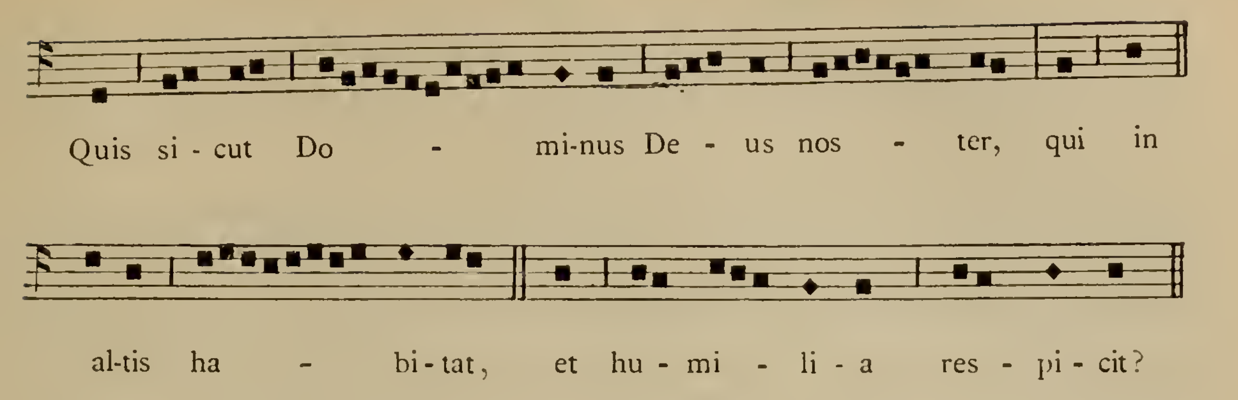


Ce n'est pas tout, et ce qui va suivre justifie le terme de *curieux* que nous avons donné plus haut à l'usage qui se fit du *si* ramolli. Il y a certains chants en majeur dont la modulation principale est celle qui se fait dans le ton de la dominante : de sorte que, s'ils étaient notés en *ut*, ils passeraient en *sol* par *fa* dièse. Ils notèrent donc virtuellement en *fa* la partie du morceau qui est construite dans le ton fondamental. Nous disons *virtuellement :* car, pour eux, tout ce qu'ils cherchaient, c'était le *si* ramolli, et ils ne se doutaient pas que cette note affectait toute la phrase ; toutefois, comme le *ramollissement* rendait l'échelle régulière, peu importe quelle idée ils s'en étaient formée : le résultat ne pouvait manquer d'être correct. Quant à la modulation à la dominante, elle se faisait régulièrement par *si* naturel. La phrase suivante, que nous avons déjà citée, peut servir d'exemple. :

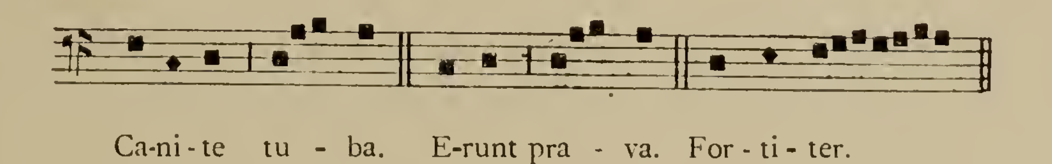


Il est vrai que, ce morceau étant du sixième mode, il se trouvait par hasard que la nécessité de recourir au *si* ramolli le mettait dans sa position normale : de sorte que le *si* naturel à *pauper* n'est pas exactement un dièse, quoiqu'il revienne à cela. Toujours est-il que cette note unique est la cause pour laquelle toute la mélodie ne fut pas notée en *ut;* et comme tout le sixième mode est exclusivement composé de pièces semblables, il s'ensuit que c'est entièrement par hasard qu'il est noté dans le ton dans lequel on le chante, et même qu'il existe.

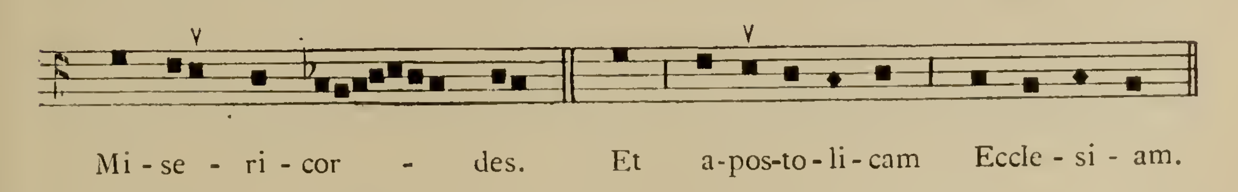
D'ailleurs, il y a plus d'un chant dans le cinquième ton où le *si* naturel remplace un dièse véritable ; témoin le suivant : la note à bémoliser est à *humilia.*



Nous avons fait observer qu'à l'origine il n'était pas question de marquer la note à *ramollir* par un signe quelconque, et il existe plus d'une édition qui en porte encore des traces. Nous en avons une sous les yeux, imprimée en 1841, où l'on trouve par-ci par-là des passages comme les suivants :



Ce devait pourtant être un inconvénient sérieux pour tous ceux qui allaient désormais apprendre à chanter, que d'avoir à deviner laquelle des deux intonations il fallait donner à la même note. Cette remarque est si vraie, qu'aujourd'hui encore il se rencontre dans nos livres certaines notes qui, n'ayant jamais été marquées du signe du bémol, probablement d'abord par inadvertance, et se chantant comme elles sont, produisent un effet extrêmement désagréable pour une oreille musicale. En voici deux exemples :



Mais il ne fallait pas être doué d'un génie bien inventif pour songer à quelque signe par lequel la différence pût être indiquée sur la portée. C'est de cette manière que le premier signe chromatique fit son apparition dans le monde musical. Comme on peut le voir, ce n'était pas la connaissance de la constitution de l'échelle; en

d'autres termes, la science de ce temps-là, qui en découvrit l'existence : la nécessité, dit saint Bernard, l'inventa; toutefois, comme cette modification était dans la nature des choses, on faisait, sans le savoir, un premier pas dans la bonne direction.

Nous n'avons pas besoin d'apprendre au lecteur que ceux qui se servaient ainsi du *si* bémol en ignoraient complètement la nature. Ils le considéraient comme affectant la note pour le moment, mais comme ne produisant aucun effet sur l'échelle elle-même : absolument comme nous considérons en musique les notes chromatiques proprement dites. Tout le mode lydien, dit le traité *de Cantu*, est contenu dans les notes naturelles de l'échelle; et, quoiqu'il y ait certains chants qui se terminent « accidentellement », néanmoins, le *si* bémol « est entièrement exclus lorsqu'il s'agit de décrire les propriétés distinctives de chaque ton ».

Si les hommes qu'on pourrait appeler les pères de nos modes et de leurs échelles n'en savaient pas davantage, il serait injuste de leur en faire un reproche; mais il serait grand temps que l'ignorance volontaire d'aujourd'hui cessât d'en appeler à l'ignorance involontaire d'autrefois : et c'est pourquoi nous croyons rendre un vrai service, non seulement au plain-chant, mais même à la science en général, en parlant sans ménagement de l'œuvre qu'ils nous ont laissée. Après avoir fait subir, à leur insu, toute une espèce de révolution à la notation en introduisant une échelle bémolisée dans plus des neuf dixièmes des chants, ils continuaient de parler de toute la collection comme l'auraient fait ceux qui dans les temps passés ne se servaient que de la seule échelle naturelle. A leurs yeux, c'était toujours elle qui construisait n'importe quel chant d'un bout à l'autre; c'était elle qui fournissait chaque pierre de l'édifice. Quant au bémol, il n'était là que comme une espèce d'aide surnuméraire, dont l'office était de polir « à la dérobée » un bloc qui formait par hasard un angle trop aigu : c'était une note en dehors de l'échelle, qui devait connaître sa place et ne pas faire intrusion là où l'on n'avait pas besoin de son assistance; ou plutôt, c'était une qualité de pouvoir rendre un son plus mou, *sonus mollior*, inhérente à la seule note *si*, mais dont on ne pouvait profiter que pour adoucir la dureté de certains contacts avec le *fa*, lesquels contacts ayant été évités, la note devait immédiatement disparaître.

En un mot, ils la traitaient comme un mal nécessaire, dont on ne pouvait, à la vérité, se passer entièrement, mais auquel on ne devait avoir recours qu'à la dernière extrémité, de peur des conséquences.

Tout cela se déduit naturellement du traité *de Cantu*, dont voici deux extraits. Mais, pour les apprécier à leur juste valeur, il faut savoir qu'il y est question de réfuter l'opinion de certains ignorants, comme ils sont appelés là, qui avaient cru pouvoir construire une échelle dans laquelle le *si* bémol n'était plus un accident, mais un intervalle régulier de tierce mineure : en d'autres termes, une échelle en *sol* mineur. Nous disons *un accident*, pour nous conformer à leur manière de voir.

« Dans cette série de notes (c'est-à-dire, de celles qui forment les échelles des différents modes), *si* bémol ne se compte pas : car il est clair pour tout le monde qu'il n'appartient pas à l'octave inférieure, puisqu'il ne s'y met jamais; ni à la suivante, puisqu'il n'y a aucune note dans la première dont il puisse être l'octave. Mais il a été inventé, non pas pour déterminer la propriété des finales, mais pour préserver dans la plupart des chants l'euphonie, qui serait diminuée ou détruite par le triton qui est formé par le *si* naturel. Ainsi donc, dans tous les tons où il est utile d'adoucir le son, l'on se sert chaque fois du *si* bémol au lieu du *si* naturel; mais on le fait furtivement et à la dérobée, de peur que les chants ne prennent par là la forme de quelque autre mode; et aucune note placée sur une ligne ou un interligne n'exprimera le son, si elle n'est précédée du signe accidentel. Et si le *si* naturel reparaît, il faut effacer dans le livre tout souvenir du bémol, jusqu'à ce que la même nécessité en réclame de nouveau l'usage.

« De peur donc que vous ne soyez coupable d'erreur ou de superfluité, ayez soin de n'introduire le *si* bémol que là où il est nécessaire, puisque c'est la nécessité qui l'a inventé : car nul chant qui peut se noter sans lui, ne peut se noter avec lui » (1).

(1) « In hoc litterarum ordine non computatur *B* rotundum. Patet enim omnibus quod non sit aliqua de gravibus, cum etiam inter eas nusquam ponatur. Sed nec aliqua de acutis, cum nulli gravium per duplarem conjungatur proportionem. Est autem inventum non ad proprietatem finalium determinandam, sed ad servandam in plerisque cantibus euphoniam quam apud eos minueret vel auferret tritonius qui apud *B* quadratum terminatur. Unde in qualibet maneria ubi molliorem expedit fieri sonum, loco *B* quadrati

C'est dans cette défense que nous trouvons la raison d'être des modes primitifs, et, par conséquent, de leurs échelles. Un morceau à proprement parler éolien, mais dans lequel une ou plusieurs modulations dans le ton mineur de la dominante amenait une sixte majeure, pouvait bien, ou plutôt devait se noter sur l'échelle dorienne, où cette sixte devenait *si* naturel ; mais un chant éolien qui ne contenait aucun accident semblable, ne devait jamais se transposer ainsi. Cette défense ne peut être venue qu'après : car ceux qui notèrent ce mode d'abord, auraient cru une telle transposition impossible, puisqu'ils ne cherchaient que des intervalles naturels et que toute autre position leur eût causé de l'embarras. Peu à peu cependant, et à mesure que l'on devint plus familier avec l'effet pratique du *si* bémol, on a semblé perdre foi dans la distinction entre les deux modes : non pas parce qu'on comprenait la chose scientifiquement, mais parce qu'on trouvait qu'elle revient au même. Il en est résulté qu'aujourd'hui les deux modes sont fondus dans un seul, qu'on appelle le premier ton.

Une distinction fondée sur la même défense existait d'abord respectivement entre le deuxième mode et le dixième, le troisième et le onzième, le quatrième et le douzième, le cinquième et le treizième, et enfin entre le sixième et le quatorzième. Réunis deux à deux sur le même plan, ils forment aujourd'hui les deuxième, troisième, quatrième, cinquième et sixième tons. Quant au septième et au huitième, ils n'ont jamais eu qu'une existence isolée (1).

B rotundum quandoque ponitur, furtim tamen ac raptim, ne propter ipsum generetur similitudo alterius modi; quod nimirum nullam lineam nullumve spatium per determinationem alicujus litteræ in libris obtinet, nisi ipsum apponatur. Et si semel *B* quadratum supervenerit, de libro deleatur omnis ejus memoria, donec urgente supradicta necessitate iterum apponatur.

« Propter hoc ne vitiosus aut superfluus inveniaris, ubi necesse est *B* rotundum studeas apponere, quod nimirum necessitas adinvenit. Nullus enim cantus qui sine ipso notari potest per ipsum notari debet ».

(1) Cette fusion des quatorze modes en huit tons simplifie beaucoup la pratique du chant, et, en réalité, c'est faire un pas en arrière que de retourner à l'ancienne méthode. C'est pourtant ce qu'ont fait les éditeurs des livres de Reims. Mais, avec toute leur prétention d'avoir voulu restaurer les anciens principes, il n'y a pas une seule page où ils n'aient transgressé celui qui est le premier de tous, et qui défend de noter avec un bémol un chant qui peut se noter autrement. C'est uniquement sur cette défense qu'est fondée la différence qu'il y a entre les deux modes d'une même *maneria*. Que faut-il donc penser de réformateurs qui se vantent d'avoir restauré les anciens modes et qui font voir partout qu'ils ne savent pas distinguer un mode d'un autre? Ils nous disent gravement, dans

Il faut faire observer cependant que les modes ainsi fondus ensemble n'ont pas tous la même gamme fondamentale, comme l'ont, par exemple, ceux qui forment le premier ton. Ainsi, le quatrième mode, comme nous le verrons plus tard, a pour tonique *ut*, peu importe sa finale, tandis que le douzième n'est autre que le mode éolien se terminant sur le second degré de son échelle. Conséquemment, sa tonique, après qu'il a été transposé, est proprement *re* mineur, quoi-

leur introduction, que, par suite de leur retour à l'ancien système, « on ne trouvera dans aucun morceau le bémol à la clef ». En vérité, voilà un moyen ingénieux de ne jamais écrire le bémol à la clef, quand nous trouvons chants sur chants, et cela dans tous les modes où la chose peut arriver, dans lesquels ce même bémol est distribué en détail à chaque *si*, sans exception, qui s'y rencontre! De cette manière, il n'y a pas un seul mode qu'ils n'aient mêlé avec le mode correspondant. Nous avons eu la curiosité de compter, dans le Graduel, combien de fois ils ont confondu le neuvième avec le premier : et combien de cas le lecteur croit-il que nous ayons trouvés? Pas moins de soixante-seize! De la même manière ils ont mêlé le dixième avec le deuxième quarante-deux fois, et le douzième avec le quatrième, quarante-quatre fois. Nous avons arrêté là notre examen, et nous n'avons pas compté non plus un très grand nombre de cas où, deux morceaux ayant absolument le même caractère et ne montrant le *si* sous aucune forme, ils ont mis l'un dans un mode et l'autre dans un autre. C'est ce qui achève de rendre leurs divisions arbitraires au dernier degré. Encore cela n'est-il pas tout : car, pour comble de confusion, ils ont divisé le quatrième mode en deux, donnant pour finale à la première division la note *mi*, à la seconde la note *la*. Il est vrai, d'autres en avaient fait autant avant eux, et cela déjà du temps de S. Bernard, qui les appelait des « maladroits présomptueux ». Pour nous, la chose est sans la moindre importance, car toute la notation des tons est empirique; mais quelqu'un qui ne croit qu'en l'ancien système, et surtout quelqu'un qui prétend le restaurer, ne devrait pas ignorer qu'il n'y a que le mode éolien et son plagal qui puissent finir en *la*, et que terminer d'autres chants par cette note équivaut à créer un mode nouveau.

Une autre source de confusion, c'est qu'ils ont également divisé le cinquième mode. Dans tous les autres livres, un chantre ou un organiste qui voit un morceau accompagné d'un 6, sait de suite à quoi s'en tenir : ici, au contraire, il faut d'abord examiner si le chant ainsi marqué n'est pas suivi d'un verset lydien; et quand cela est, il faut le chanter ou le jouer comme si, au lieu d'être marqué d'un 6, il était accompagné d'un 5.

Après cela, que veulent-ils dire par la remarque suivante? « Pour ne pas heurter l'opinion de ceux qui ne veulent voir que des transpositions dans les six derniers modes, nous avons indiqué les deux systèmes en tête de chaque morceau ». En disant cela, il est clair qu'ils ont donné leur propre appréciation de l'objection qu'ils croyaient possible de faire à leurs quatorze modes; mais ils ne se seraient jamais exprimés de la sorte, s'ils avaient su distinguer un mode d'un autre, car l'énoncé de l'ancienne règle et de l'espèce de principe sur lequel elle est fondée ne pourrait, ce semble, heurter l'opinion de personne. Les six derniers modes, des transpositions! C'est tellement le contraire qui a lieu, qu'il y en a même deux, savoir le deuxième et le sixième, qui n'auraient jamais existé, s'il n'avait fallu transposer le dixième et le quatorzième afin de pouvoir recourir au *si* naturel. Nous avons essayé en vain de découvrir le principe sur lequel ils ont basé leurs distinctions : il faut qu'ils se soient posé quelque règle à eux qui, en elle-même, était entièrement arbitraire, car leurs distinctions sont sans différences.

qu'il passe souvent en *fa*, tout comme le mode éolien. Une seconde exception existe pour le cinquième mode, appelé aussi lydien, et le treizième ou ionien : les deux se terminent en *fa*; mais, tandis que l'ionien transposé a réellement cette note pour tonique, le ton fondamental du lydien est *ut*. Comme le mode lydien joue un rôle important dans le système, nous aurons toujours soin de le distinguer de l'autre. C'est pourquoi nous appellerons le mode ionien simplement cinquième ton, tandis que nous donnerons à l'autre le nom de ton lydien, ou de cinquième lydien.

Pour conclure cette partie de notre sujet, il faut dire que ceux qui, poussés par la nécessité, furent les premiers à bémoliser le *si*, firent, sans s'en douter, une découverte importante. Ce *ramollissement* étant fondé sur une loi immuable, peu importe l'idée qu'ils s'en étaient formée, pourvu qu'ils s'y soumissent. Qu'ils l'abandonnassent à l'instinct des chantres, ou qu'ils l'écrivissent en blanc et en noir, du moment qu'ils l'employaient là où l'oreille l'exige, le résultat était aussi correct qu'il pouvait l'être; et, soit qu'ils s'en servissent dans des cas où le *ramollissement* revient à un vrai bémol, soit qu'il devînt, à leur insu, comme un expédient aidant à déguiser le dièse, le chant finissait toujours par avoir son vrai sens mélodique. Il nous reste maintenant à faire voir comment, en d'autres cas, cette ressource leur faisant défaut, un nombre de chants très considérable fut noté sur la portée dans une position fausse et incorrecte. S'il en avait été autrement, le fait aurait pu être pris pour un miracle.

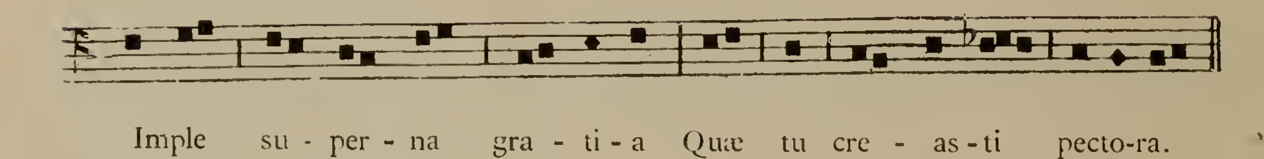
Un ton majeur qui passe de temps en temps à la sous-dominante fut donc noté en *ut*, tandis qu'un petit nombre d'autres qui font leurs modulations à la dominante purent se noter virtuellement en *fa*. Mais voici une question sérieuse qui se présente ici : Chacune de ces divisions ne fait-elle, respectivement, que cette modulation-là? Or, s'il en est ainsi, que devient la multiplicité des ressources que les théoriciens attribuent à ce qu'ils appellent l'ancien système? C'est qu'en effet un système musical, ancien ou moderne, n'a d'autres ressources que celles qui lui viennent des développements de l'échelle, et celle-ci ne peut se développer qu'en se reproduisant plus haut ou plus bas, c'est-à-dire en modulant.

Le système musical pur et simple se compose de l'ensemble de tous ces développements, et, par conséquent, ses ressources se développent simultanément avec toutes les combinaisons possibles de l'échelle et de ses dérivées. Le système grégorien, de son côté, a un but particulier à remplir; il parcourt un cercle qui, en comparaison, devrait même s'appeler rétréci. Néanmoins nous lui donnons le nom de système, parce qu'il dispose de manière à former un tout complet les éléments dont il se sert. Qui dit système grégorien, dit un nombre limité de modulations, coordonnées de façon à présenter une certaine espèce d'unité. Par les éléments dont il se compose, il appartient au système général; par la manière dont il en dispose, il prend une physionomie à lui, et cela même fait voir qu'on ne peut l'appeler plus ou moins riche en ressources qu'autant qu'il en emprunte plus ou moins au système général. Une seule échelle ne peut jamais former qu'une modulation : ajoutons une autre échelle, et nous pourrons en faire une seconde. C'est ainsi, comme nous l'avons vu, que nous arrivons du ton de la tonique à celui de la sous-dominante, et c'est ainsi, pareillement, que la même question revient : Est-ce là tout le système grégorien? Le fait est évidemment impossible; et, pour un homme qui s'y entend un peu, ce n'est pas là non plus l'effet que l'oreille perçoit à l'audition du chant. Et pourtant ouvrons nos livres l'un après l'autre, et nulle part nous ne découvrirons d'autres échelles que celles que nous venons de nommer. *A en juger par les apparences* de tous les tons majeurs, excepté le sixième, il n'y en a pas un seul qui puisse moduler à la dominante, quoique cette modulation soit la plus naturelle de toutes : tous vont en *fa*, pas un en *sol*. De deux choses l'une : ou le chant grégorien est un phénomène de monotonie, ou ce sont les apparences qui sont trompeuses. Nous traiterons cette question de la dominante dans un chapitre à part; mais, en tant qu'elle est liée à celle qui forme le sujet de ce chapitre, il faut en dire un mot ici, et nous tirerons nos réflexions de la citation suivante :

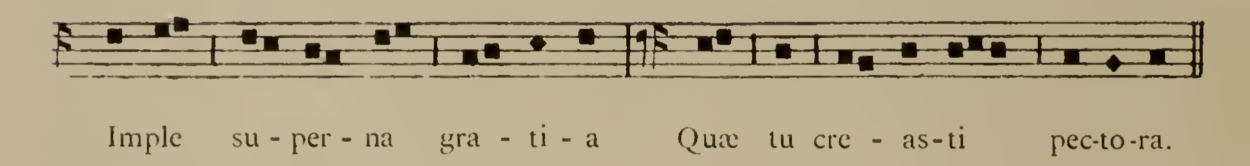


Imple su - per - na gra - ti - a Quæ tu cre - as - ti pecto - ra.

Voilà la terminaison d'un morceau du huitième ton : est-ce là le sens qu'elle devait avoir à l'origine ? Là-dessus il ne pourrait y avoir deux opinions : il est tellement absurde de croire que celui qui composa cette belle hymne y introduisit les deux tons entiers représentés ici par *fa*, que tous les éditeurs sans exception l'ont senti eux-mêmes. Le fait est intéressant, et nous y reviendrons. Quelques-uns, s'imaginant qu'ils allaient rendre par là cette terminaison supportable, en ont changé le sens mélodique au point de convertir, au moyen du *si* bémol, une modulation à la dominante en une autre à la sous-dominante, qui reste inachevée. Cette opération stupide s'appelle « adoucir la dureté du triton ».

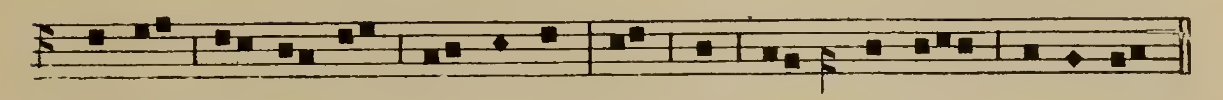


Personne ne tirera de cet exemple la conclusion qu'il appartient à un système à part, car il est facile de voir ce qui manque pour qu'il soit noté correctement, et ce serait une folie de considérer ce manque comme l'essence d'un système. Voici la forme qu'il devait prendre autrefois :



S'il existe des hommes pouvant se persuader que le bémol ci-dessus, et tous les bémols analogues qui gâtent tant de morceaux du huitième ton, se trouvaient là anciennement, il faudrait croire que, suivant la méthode primitive, un musicien qui aurait voulu écrire une modulation à la dominante rencontrait un obstacle aussi insurmontable et aussi inflexible que la ligne où Gui d'Arezzo écrivit son *fa*. Or, comme cela n'était nullement le cas, il reste l'autre alternative, qui consiste à s'imaginer qu'un compositeur, sans y être forcé d'aucune manière, sortait expressément de son chemin afin de pouvoir massacrer un chant de propos délibéré, et en faire le galimatias que les théoriciens, qui du moins sont consé-

quents avec leurs principes, nous font chanter aujourd'hui. Voici comment il aurait dû s'y prendre pour exprimer le son de ce bémol :



Imple su - per - na gra - ti - a Quæ tu cre - as - ti pec-to - ra.

Cet exemple devrait prouver une fois pour toutes, et d'une manière péremptoire, que l'addition du *si* bémol dans les cas mentionnés plus haut; en d'autres termes, que le changement d'une modulation correcte à la dominante qui donne son caractère distinctif au huitième ton, en une modulation à la sous-dominante qui reste inachevée, n'a dû se faire qu'après coup : premièrement, puisqu'il y avait des chants de cette nature, il fallait bien les noter; deuxièmement, s'il n'était pas possible, comme on dit, de faire d'une pierre deux coups, c'est-à-dire, si la nécessité de choisir une position sur la portée qui permît d'exprimer une modulation en *fa*, mettait cette note précisément là où il aurait fallu un demi-ton pour faire la cadence à une modulation en *sol*, il n'y avait pas autre chose à faire que d'en passer par là, sauf de radoucir le *fa* comme on *ramollissait* le *si*. Pour nous, nous sommes persuadé que c'est ainsi qu'on s'y prenait, et que si Gui d'Arezzo avait découvert le dièse sur son monocorde comme il y trouva le bémol, il l'aurait certainement introduit dans sa notation. Quoi qu'il en soit, le signe destiné à radoucir la note n'y ayant pas figuré à l'origine, il en reste banni à perpétuité; et, comme il fallait bien s'y attendre, on finit par la chanter telle qu'elle était. Ce dut être après cela que quelque grand savant, qui savait sa théorie sur le bout des doigts, prouva, à la satisfaction de toute cette école, qu'il y avait là un cas patent de triton, et qu'il était grand temps d'en *ramollir* la dureté en y faufilant un bémol « à la dérobée ».

Mais le mode le plus intéressant, pour en faire la critique, est le septième. Non seulement c'est celui qui a été le plus maltraité, mais il l'a été d'une manière si curieuse, que la prétendue échelle qu'on en a extraite forme une énigme musicale, qui doit avoir

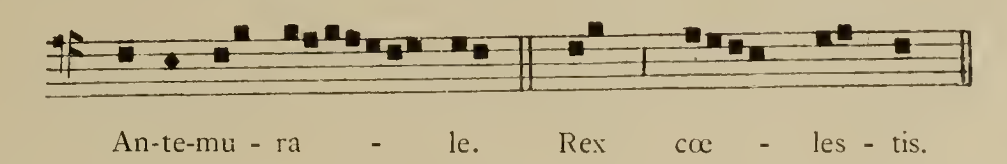
plus fait pour accréditer l'idée d'un système ancien différent du moderne, que toutes les autres échelles ensemble. Il faudrait anticiper sur trop de choses pour entreprendre d'expliquer ici la construction du septième mode : c'est pourquoi nous nous contenterons, pour le moment, de renvoyer tout homme qui connaît les rudiments de l'harmonie au premier morceau du septième mode venu, pour le convaincre que le *sol,* c'est-à-dire, la première note de l'échelle, est la vraie tonique du mode. Nous avons déjà cité l'antienne *Asperges me,* en partie parce que c'est le premier morceau du livre, en partie parce qu'il n'y a pas à se méprendre sur la note qui sert de tonique. Toutes les mélodies ne se présentent pas sous une forme aussi simple, mais nous ferons voir ailleurs que les morceaux les plus variés ne sont pas une exception à la règle énoncée : savoir, que le *sol* de l'échelle est la tonique du mode.

Or la tonique n'est autre chose que la première note de l'échelle dans un ton donné. Il faut, par conséquent, qu'elle soit précédée d'un demi-ton, qu'on appelle sa note sensible. La question à résoudre est donc celle-ci : Pourquoi cette note fait-elle défaut dans l'échelle du septième ton? Nous ne parlons pas du *fa* en haut, car la première mélodie qui se présente explique sa raison d'être : elle représente dans l'échelle mixo-lydienne exactement ce que le *si* naturel représente dans la dorienne, c'est-à-dire, une modulation particulière, qui donne sa physionomie au ton en général (1). Nous voulons parler de la note sensible en bas, qui, si la première note de l'échelle en est la tonique, devrait lui permettre de clore chaque morceau par une cadence en règle. Or, encore une fois, pourquoi cette note fait-elle défaut dans l'échelle en question? est-ce parce que le chant grégorien, et le septième ton en particulier, sont basés sur des principes à eux? C'est parce que ceux qui l'ont noté ainsi n'ont pas su s'y prendre autrement.

L'échelle en *ut,* qui était d'abord celle du mode ionien, avec l'addition du *si* bémol en haut, mais non pas à la clef, aurait été la meilleure qu'on aurait pu choisir pour le mixo-lydien : d'au-

(1) Le *fa* de l'échelle mixo-lydienne conduit le plus souvent au même résultat que le *si* naturel de l'autre, c'est-à-dire, à une modulation en *la* mineur; et il y a, sous ce rapport, entre les deux modes, une similitude remarquable, sur laquelle nous reviendrons.

tant plus que les deux ont la même gamme fondamentale (un fait connu de tout organiste), et qu'en réalité ils ne forment qu'un ton. Malheureusement, le *si* bémol ne fit d'abord que se faufiler ou entrer « à la dérobée » dans le plain-chant. De plus, il faut considérer que si, dans un nombre comparativement petit de morceaux, cette note se présente sous une forme que ces anciens musiciens auraient pu prendre pour un *si* à *ramollir*, comme, par exemple, dans le psaume de l'*Asperges me;* dans la presque totalité des autres, la modulation prend une tournure si différente, que, pour la plupart de ceux qui même aujourd'hui s'occupent du plain-chant, le *si* bémol est la dernière note à laquelle ils penseraient, s'il s'agissait de les noter pour la première fois. Tout cela cependant soit dit en passant, car les chantres du onzième siècle se seraient volontiers passés du *si* bémol partout, si la chose avait été possible; et comme ils ne connaissaient que l'échelle naturelle, leur seul plan devait nécessairement être de suivre l'antique notation d'aussi près que la portée le leur permettait. Ainsi, les anciens compositeurs avaient écrit :



Ceux qui écrivirent les premiers ces passages sur la portée, ne pouvaient qu'en faire une copie littérale. Mais ici vient la différence. Avec les premiers, la modulation caractéristique du mode, qui exige l'emploi de ce *fa*, n'était pas plus tôt exprimée, qu'ils faisaient retourner la mélodie à la gamme naturelle : c'était même une affaire de nécessité absolue, car il n'y en avait pas d'autre qui eût pu faire une modulation en majeur. Ils écrivaient donc, et ils écrivaient correctement :

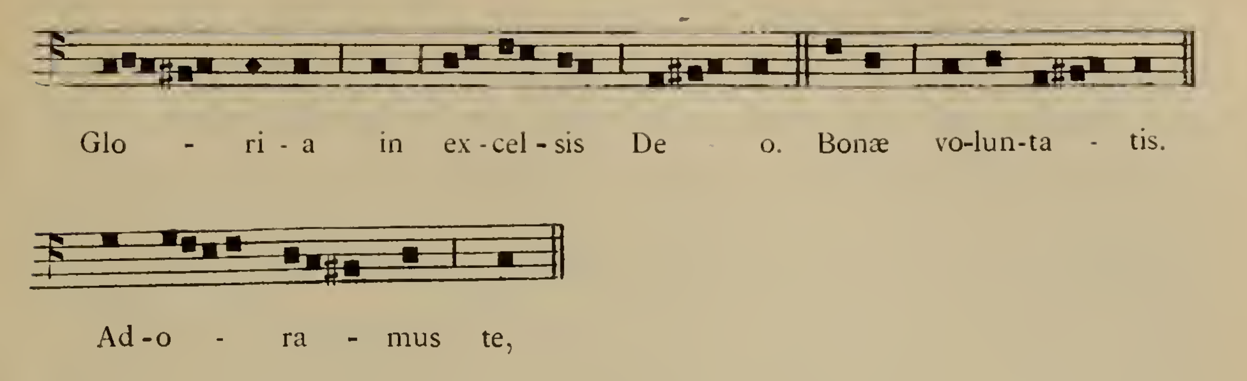


Les autres, au contraire, qui avaient rendu l'échelle immobile sur la portée, du moment qu'ils y écrivaient une seule note, donnaient à toute l'échelle une position qu'elle devait conserver jusqu'à la fin du morceau : de sorte que, s'étant servis du *fa* en haut, ils se trouvaient dans la nécessité absolue de se servir du *fa* en bas, et de finir leur chant par un *sol*.

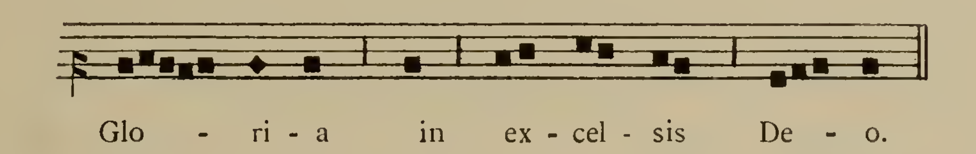


Voilà la véritable origine de ce phénomène extraordinaire dans le monde musical : l'échelle mixo-lydienne, c'est-à-dire, une gamme sans note sensible; et le lecteur peut juger par là quelle part les Grecs et les Romains eurent à sa construction.

Il faut ajouter cependant que ce n'est que petit à petit que cette même échelle a dû recevoir l'interprétation qu'on lui a donnée depuis : car nous pensons bien que personne n'ira croire que Gui d'Arezzo, après avoir été forcé de noter le septième ton dans cette fausse position, s'imaginait que désormais on allait le chanter ainsi, et qu'il viendrait même un temps où l'on ferait une loi qui y obligerait. Ce qui prouve le contraire, c'est qu'aujourd'hui encore on y introduit plus d'un *fa* dièse là où cependant il n'y en a aucun dans les livres. Or il n'y a absolument que la tradition qui puisse rendre raison de cette habitude : car, s'il y a une chose certaine, c'est que la tendance générale a toujours été vers l'abandon de ces accidents que rien n'indique sur la portée, plutôt que vers l'adoption de notes chromatisées, là où il faudrait supposer qu'il n'y en a jamais eu; et l'observation acquiert une force irrésistible pour quiconque réfléchit aux éléments dont un chœur est le plus souvent composé, et à l'incompétence de ceux qui ont généralement édité nos antiphonaires. Pourquoi, par exemple, chante-t-on partout :



sinon parce que c'est la manière correcte? Aussi, avant Gui d'Arezzo, tous ces passages étaient écrits ainsi :



C'est seulement depuis quelques années que certains ultra-théoriciens, nous dirions volontiers certains fanatiques, travaillent à faire abandonner l'habitude de chanter ces dièses. Il est pourtant indubitable que les compositeurs de tous ces morceaux auraient dû sortir de leur chemin pour les noter autrement.

Nous avons dit presque à la première page de ce livre que la théorie des échelles n'a pris son origine qu'après l'invention de la portée; et cette assertion doit être vraie, s'il est vrai en même temps qu'avant cette époque il aurait été impossible de donner comme formules des tons n'importe quelles successions de notes qui auraient suggéré les mêmes notions. Cet énoncé ne prouve peut-être pas que ladite théorie doit par là même être nécessairement fausse; mais il n'est pas besoin d'un long examen pour arriver à cette conclusion. Quand nous jetons les yeux sur la collection entière de ces échelles, la première chose qui nous frappe, c'est l'absence totale de tout signe chromatique. Or treize échelles représentent autant d'espèces différentes de mélodies; un très grand nombre de celles-ci sont d'une construction très compliquée, et le tout forme plusieurs gros volumes. Et faut-il réellement croire qu'il n'y a dans tous ces livres autre chose que des combinaisons des sept notes de l'échelle naturelle? Le premier musicien venu, et qui n'aurait jamais ouvert un livre de chœur, dirait sans hésiter que la chose est impossible. C'est

pourtant ce qu'on prétend; et comme preuve, on nous assure que les anciens n'en connaissaient pas d'autre. Ici il faut commencer par distinguer entre ceux qui vécurent avant l'invention de la portée et ceux qui vinrent après. Il est très vrai que les premiers ne pouvaient se servir en pratique que de la seule échelle appelée naturelle, et nous avons vu quelle devait être leur méthode de s'en servir. Mais la grande erreur de la théorie, c'est de croire que l'invention de la portée, qui avait pourtant révolutionné cette méthode de fond en comble, n'avait fait autre chose que la rendre plus lisible. Elle croyait avoir toujours à sa disposition l'échelle mobile des anciens, qu'elle avait clouée sur la portée, et la conséquence était qu'elle identifiait l'échelle musicale avec la gamme en *ut* : c'est-à-dire qu'elle confondait une échelle dans une position donnée et formant une partie intégrante du système musical, avec l'échelle prise d'une manière abstraite et qui jusque-là en avait été comme la formule générale. Rien ne pouvait, il est vrai, l'empêcher de changer cette même gamme en *ut* en une espèce de formule semblable, en s'en servant pour noter tout chant construit en majeur, n'importe comment on l'exécute en pratique; et c'est pour cette raison même qu'elle croyait poursuivre toujours l'ancienne méthode. Pourtant, si elle disait vrai, comment se fait-il qu'elle se vit forcée, bien malgré elle, d'y introduire un élément nouveau et tellement indispensable, que le chant ne pouvait plus se concevoir sans lui? Nous parlons du *si* bémol; et la nécessité où l'on fut de l'adopter devrait du moins apprendre aux théoriciens plus modernes que la portée amena un changement radical dans la notation, et que nulle échelle qui prétend être fondée sur la méthode ancienne, ne peut représenter un chant noté d'après la méthode moderne.

C'est parce que les anciens n'avaient pas besoin, en modulant, de se servir de signes chromatiques, que la théorie, *qui ne peut s'en passer*, les bannit de ses échelles. Mais comment celles-ci peuvent-elles être prises comme formules de chants où le *si* bémol est aussi nécessaire et se rencontre aussi souvent qu'aucune autre note?

Notre chant bémolisé représente le chant non bémolisé plus ancien; et si le premier ne peut se passer de cet intervalle, l'échelle n'est qu'une formule menteuse lorsqu'elle veut nous faire croire

le contraire, deux fois menteuse lorsqu'elle prétend contenir la modulation selon la méthode ancienne. Celle-ci, nous savons comment elle se faisait : le *si* bémol de la portée ne pouvait absolument être une autre note que la quarte de l'échelle : donc on transposait celle-ci, et le chant se terminait en *ut*. Si cette phrase venait à la fin, on avait un de ces chants appelés plus tard lydiens.

Maintenant, supposé qu'on eût demandé aux musiciens de ce temps de donner une courte analyse d'un chant se terminant ainsi; quelques notes qui pussent servir comme de formule au mode entier et permettre qu'on pût, au premier coup d'œil, se faire une idée correcte de sa construction générale, comment s'y seraient-ils pris? Ils auraient rédigé deux échelles régulières à une quinte de distance, absolument comme nous serions obligés de le faire aujourd'hui.

De la même manière, ils auraient employé deux échelles pour décrire le huitième ton; mais ici la distance entre les deux aurait été une quarte. Quant au septième, nous n'avons pas besoin de répéter que son échelle aurait également commencé par la tonique. Nous pourrions examiner ainsi toutes les échelles l'une après l'autre, et prouver qu'à l'exception de la seule ionienne, il n'y en a pas une à laquelle ils auraient donné la même forme. Comme aucun accident incompris ne venait jeter la confusion dans leur notation, mais que chaque modulation se faisait, au contraire, de la manière la plus naturelle, il fallait bien que les formules auxquelles ils auraient pu réduire les tons fussent nécessairement claires et correctes. Après tout, comme dans la musique appelée moderne, toutes ces formules se réduisaient à l'échelle musicale pure et simple.

Les échelles, au contraire, que, par opposition, nous appelons modernes, sont incorrectes, parce qu'elles représentent la position des tons sur la portée, ou bien encore parce qu'elles donnent un faux aperçu de certains tons qui sont par hasard correctement notés. Par conséquent, elles impliquent qu'il y a dans le chant grégorien quelque chose d'inusité et de contraire aux lois ordinaires de l'harmonie, et c'est précisément en cela qu'elles sont fausses et empiriques. Heureusement que les chants eux-mêmes ont été moins affectés qu'on aurait pu le craindre par les notions trompeuses qu'elles donnent de leur construction : car il importe peu que

le bémol, par exemple, ne figure pas dans l'échelle du mode lydien, aussi longtemps qu'on l'introduira dans la mélodie; ou que la tonique du septième soit représentée par une quinte, ou qu'une tournure en *re* mineur soit tracée à l'échelle en *ut* : la phrase musicale n'en obéit pas moins aux règles. Néanmoins une théorie absurde à ce degré doit avoir laissé des traces dans le chant lui-même, et il est, par-dessus tout, impossible que les tons, depuis le premier jusqu'au dernier, aient pu avoir été traduits par des mains aussi inhabiles, sur une portée aussi dénuée de ressources, sans avoir subi plus d'une altération.

Sans parler ici des manipulations qui peuvent se rencontrer en grand nombre dans nos livres, et auxquelles nous reviendrons plus tard, nous pouvons prouver notre assertion même par ce qui est arrivé lorsque les treize modes sont devenus huit tons. Nous ne considérons pas le Graduel de Reims comme étant d'une grande autorité, parce que les éditeurs, qui se sont certainement montrés incompétents sur un point aussi essentiel que la division des modes, et cela au moment où ils s'annonçaient comme leurs restaurateurs, ont dû très souvent n'avoir d'autre guide que leur propre jugement pour interpréter les chants tels qu'ils se trouvaient dans leurs manuscrits : car il est à peine besoin de remarquer que tout ne pouvait pas y être aussi clair que dans nos livres imprimés. Or de semblables travaux doivent nécessairement subir, dans leurs résultats, l'influence des principes de ceux qui les entreprennent. Ainsi un homme qui croit avant tout aux lois éternelles de la science, cherchera un sens mélodique satisfaisant pour l'oreille, aussi bien qu'un auteur, déchiffrant un passage obscur d'un livre, un sens littéraire satisfaisant pour l'esprit; un autre, au contraire, qui ne connaît d'autre théorie que les règles antimusicales de ce qu'il appelle le système ancien, sera satisfait d'un résultat quelconque, et plus le résultat s'éloignera du chemin battu, plus il sera prêt à l'admirer, se sentant loin de la musique de tout le monde, qui, pour lui, n'est qu'une corruption de l'art primitif. Nous pouvons certainement nous tromper, mais il n'est pas non plus impossible que nous venions de donner la vraie cause des erreurs musicales innombrables qui remplissent le livre en question, au point que plus d'une phrase paraît n'être composée que de notes jetées

au hasard. Néanmoins il pourrait très bien se faire que ce même Graduel contînt quelques passages que l'on chercherait en vain dans des versions réputées plus modernes. Telle pourrait être une modulation qui se fait dans le neuvième et le quatorzième mode au moyen du *si* bémol. Nous reviendrons plus tard à celui-ci. Voici un exemple pris dans le premier :



Il - lu - mi-na fa - ci- em tu-am super servos tu - os. Servos tu - os.

Rappelons-nous que ce morceau est du premier ton : il se chante donc en *re* mineur; le *fa* devient *si* bémol, et le *si* bémol est converti en *mi* bémol. Or, aussi longtemps que ces sortes de chants furent notés en *la* mineur, on chantait cette dernière note sans le savoir; mais du moment qu'ils furent transposés en *re* mineur, un *mi* bémol aurait été un phénomène capable de faire trembler pour le système de l'ancienne Grèce le disciple le plus hardi de la vieille école. La conséquence est facile à deviner : la note a été partout éliminée.

Il y a une échelle que nous avons appelée fictive : elle commence par *si*, et sert, dit-on, de formule pour le onzième mode, qui ne devrait faire qu'un ton avec le troisième. Au commencement du Graduel de Reims, on trouve le *Gloria Patri* qui se chante à l'introït, imprimé dans tous les modes; mais quand nous arrivons au onzième, on nous avertit que celui-là n'a pas d'introïts. Cela ferait naturellement supposer que ce mode doit contenir d'autres chants; mais nous les avons cherchés en vain, et, qui plus est, nous ne croyons pas qu'il en existe.

C'est l'opinion générale qu'il n'y a pas d'échelle en *si*. La raison qu'on en donne, est que cette échelle aurait une fausse quinte, sous la forme de *si fa*. Cela se lit dans tous les livres. D'après nous, une échelle comme la lydienne, qui a une quarte majeure sous la forme de *fa si*, ce qui équivaut aussi à une fausse quinte, est une anomalie tout aussi grande; et un théoricien qui peut avaler cette quarte, devrait, sans le moindre effort, être capable d'avaler n'importe quelle espèce de quinte. La raison est donc, en premier lieu, inconséquente.

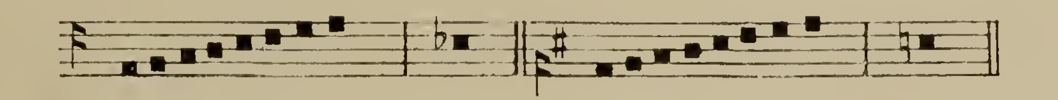
En second lieu, le terme *fausse quinte* est de la science dépensée en pure perte. A la vérité, c'est une chose curieuse et qui ne laisse pas d'être quelque peu amusante, de voir de graves personnages avancer ainsi des doctrines musicales qui ne prouvent autre chose que leur ignorance des principes, ou plutôt des faits sur lesquels est fondée leur propre théorie du plain-chant. Avant tout, il ne peut être question de science dans la théorie, parce que tout y est une affaire d'expédients. Une échelle grégorienne n'est autre chose qu'une espèce de contour ou d'abrégé mélodique d'un chant, et il pourrait très bien se faire qu'il y eût en réalité des morceaux qui occupent sur la portée la position qui est représentée par une échelle, ou plutôt par une série de notes qui commencerait par *si*: car nous savons que, pour noter toute espèce de chants les musiciens de ces temps-là n'avaient à leur disposition que trois ou quatre lignes et un seul signe chromatique, dont ils auraient préféré pouvoir se passer.

Or le fait est qu'il y a une échelle en *si;* seulement elle représente, non pas le onzième mode, mais le douzième. Ce mode, ainsi que nous l'avons fait observer déjà, ensemble avec le quatrième, forme aujourd'hui le quatrième ton. Nous avons vu également que l'histoire de son origine et de sa décadence, comme celle de tous les modes qui ont été unis à d'autres, se rattache à un usage plus libre du *si* bémol. Le lecteur verra immédiatement, par l'extrait suivant, qu'il a subi le même genre de transposition :



Lorsque nous examinons maintenant le troisième mode, nous trouvons que son trait caractéristique le plus prononcé est d'avoir sa tonique *ut* très en évidence, parce qu'elle coïncide avec la dominante des tons. Toutefois, comme il passe très souvent dans la

gamme de la sous-dominante *fa*, nous y voyons, comme de raison, le *si* bémol faire son apparition. Or, si l'on pouvait trouver un chant de cette description qui aurait chaque *si* bémolisé, c'est-à-dire, dans lequel la note sensible du ton fondamental n'entrerait pas une seule fois, alors il faudrait suivre la règle énoncée plus haut et qui défend de noter avec le bémol un chant qui peut se noter autrement; et, par conséquent, il faudrait transposer celui-ci de manière à changer le *si* bémol en *fa*. Or, comme la tonique du troisième mode est *ut*, une fois transposée de cette manière, cette note deviendrait *sol*, et le morceau se terminerait sur la tierce, qui est *si*. Nous obtiendrions ainsi la deuxième des échelles suivantes :



Il faut remarquer que la seconde échelle a un *fa* dièse là où la première a un *si* naturel, et que le *si* bémol de la première est représenté par un *fa* naturel dans la seconde. Le *si* bémol et le *fa* ont la même raison d'être, car tous les deux sont des notes chromatisées, et une mélodie transposée de la première sur la seconde ne subit aucun changement harmonique : les deux sont donc, note pour note, identiques, et la théorie qui ne veut pas que le bémol fasse partie d'une échelle, devrait, si elle était conséquente, bannir aussi le *fa* naturel de la seconde. Toutefois son but n'est pas de construire une échelle conformément aux principes de la science ; ce qu'elle veut avant tout, c'est de bannir autant qu'elle le peut du chant, même le seul signe chromatique qu'elle admet. Ce n'est qu'à ce prix qu'elle s'imagine retenir intacte la pureté de sa gamme en *ut*. Suivant ses principes, la première échelle représente des chants où paraît la note sensible *si;* et s'il arrive par hasard que cette note forme avec le *fa* ce qu'elle appelle un triton, alors elle se sert du bémol. La seconde, au contraire, ne doit servir que pour des chants qui n'auraient le *si* que sous la seconde forme : par conséquent, le *si* naturel ne peut jamais se transposer et devenir *fa* dièse, et c'est pourquoi tout bon

théoricien regarderait avec toute l'horreur qu'il mérite celui que nous avons posé dans l'échelle plus haut.

Après ce que nous avons dit sur la nature du troisième mode, le lecteur verra facilement qu'un chant dans lequel la note sensible ne figurerait pas serait comme une chose contre nature. Toutefois il ne s'agit pas ici d'une impossibilité absolue; mais nous croyons que, pour en avoir un, il faudrait le composer exprès. Le traité *de Cantu* dit qu'il y en avait deux dans l'Antiphonaire cistercien : il paraîtrait que c'étaient des antiennes probablement fort courtes, et le lecteur peut être assuré qu'elles devaient ressembler à la description que nous venons de donner.

Avant de terminer ce chapitre, il serait naturel de dire un mot des noms qui ont été imposés à ces soi-disant modes; mais nous avouons que nous ignorons absolument leur origine. Ils ne sont pas non plus mentionnés dans le traité de S. Bernard, ni dans le *Tonale* qui porte son nom, bien qu'il ne soit pas de ce saint. Ce qui nous paraît indubitable, c'est qu'ils sont postérieurs à l'invention de la portée, parce que jusque-là les chants n'auraient pas admis la classification que cette nomenclature suppose; tout comme certains de ces noms n'auraient jamais été inventés, si, dès l'origine, les deux modes d'une même *maneria* avaient été réunis en un seul ton. Quiconque les a appelés ainsi le premier, doit l'avoir fait dans la simplicité de son cœur; et, comme il fallait leur donner des noms quelconques, ces noms, une fois donnés, leur sont restés.

CHAPITRE TROISIÈME.

ÉCHELLES PLAGALES.

Les modes éolien et ionien ont donc été supprimés : le premier a été uni au dorien, et le second au lydien. C'est ainsi que l'échelle musicale a disparu de la scène, car c'est l'échelle lydienne qu'on emploie comme formule des deux derniers. La théorie devrait considérer cette disparition comme un triomphe sur le système moderne, et une preuve patente que, pour faire de la musique ancienne, l'échelle appelée musicale est plutôt un embarras qu'autre chose. La classification ordinaire des tons qu'on trouve aujourd'hui dans les livres, est celle de S. Bernard réduite en pratique : on les appelle respectivement le premier, le troisième, le cinquième et le septième.

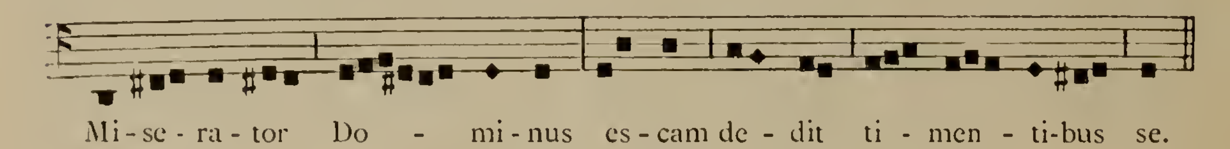
Il faut à présent faire connaître au lecteur un second groupe de tons aussi important, pour le moins, que le premier. Et remarquons d'abord qu'il y a ici, entre la théorie des échelles et le vrai système grégorien, une certaine analogie : c'est qu'en effet celui-ci se compose également de deux groupes; mais cette division, comme nous le verrons en son temps, ressort d'un principe que nous pouvons appeler admirable, et qui trouve son application du moment que le chant s'exécute dans le chœur, tandis que la division imaginée par la théorie est, comme toujours, fondée sur certaines apparences qui n'existent pas en pratique.

Donc, d'après la même théorie, il y a un autre groupe de tons, et ce second groupe dépend tellement du premier, que les échelles dont il se compose ne sont que les échelles de celui-ci modifiées d'une certaine manière. Aussi est-ce le premier qu'elle considère comme le plus important, au point qu'autrefois on

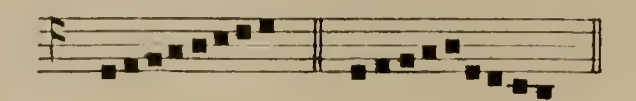
donnait aux tons qui y entrent le nom de tons maîtres, tandis que ceux du second ne portaient que le nom plus humble de tons disciples. Ce dernier titre était d'autant plus malencontreux, que c'est précisément parmi les disciples qu'il faut chercher les deux tons qui sont les vrais tons maîtres de tout le système : c'est-à-dire, le sixième et le huitième. Pourtant ceux du premier groupe sont plus généralement connus sous le nom de tons authentiques, et ceux du second, sous le nom de plagaux. Nous continuerons à nous servir de ces deux termes, quoique, à la vérité, nous ne sachions pas ce que cela peut signifier (1).

Les tons plagaux sont donc le deuxième, le quatrième, le sixième et le huitième.

Deuxième ton. Ce ton est mineur comme le premier, car les mêmes éléments entrent dans sa construction. Ils sont néanmoins faciles à distinguer. Le premier parcourt d'habitude toute son échelle, depuis le *re* jusqu'à son octave; en de rares occasions il descendra pourtant jusqu'au *la*. Le deuxième se tient dans un espace compris entre le *la* en bas et sa quinte en haut, et jamais il ne s'élèvera plus d'une note au-dessus de celle-ci. Voici un fragment du deuxième ton :



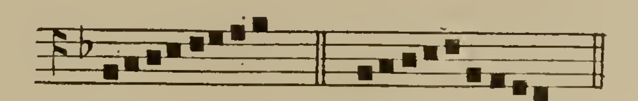
Si nous voulons construire une espèce d'échelle descriptive de ce chant, c'est-à-dire, une série de notes qui montre l'aspect ordinaire du deuxième ton, il faut donc supprimer les notes qui sont au-dessus de la quinte et les porter en bas.



(1) « Nous ne pouvons nous empêcher de voir », dit le Dr Marx, « que toutes les mélodies qui sont basées sur la tonique sont en possession d'une certaine force authentique, tandis que celles qui se meuvent autour de la tonique ont une certaine douceur et flexibilité plagales ». Voilà l'explication de ces termes par un docteur en musique. Un ton est authentique, parce qu'il a une certaine force authentique; un autre ton est plagal, parce qu'il a une certaine flexibilité plagale. Pour ce qui concerne la force authentique, il n'y en a certainement nulle part autant que dans le huitième plagal; quant à la flexibilité plagale, tout ce que nous savons, c'est que c'est le cinquième authentique qui en a le plus.

Mais pour ce qui concerne ce même deuxième ton et ses rapports, si rapports il y a, avec le premier, le lecteur s'apercevra facilement que ces échelles ne lui donnent aucune explication. Peut-être même serait-il plus exact de dire qu'elles ne servent qu'à exciter sa curiosité. En effet, s'il n'existe entre ces deux tons d'autre différence que leur plus ou moins d'étendue à l'aigu dans le premier, au grave dans le second, il n'y avait aucune nécessité apparente de se servir de deux échelles pour les écrire, d'autant plus que certains chants du premier ton descendent aussi bas que ceux du deuxième. Il faut donc aller à la pratique pour trouver le principe sur lequel la différence est fondée, et nous le trouvons dans un fait qui l'explique immédiatement : savoir, que le deuxième ton se chante à une portée plus élevée que le premier, et que les tons en général ne peuvent jamais monter ou descendre au delà d'une certaine note, parce qu'autrement ils ne resteraient pas accessibles à toute espèce de voix. C'est cela qui empêche le deuxième ton de s'élever aussi haut que le premier; mais il gagne évidemment en bas l'espace qu'il perd en haut dans la limite moyenne. En même temps, le défaut de ressources de la portée nous oblige d'écrire les deux tons dans la même gamme; mais, en pratique, il n'y a pas le moindre rapport harmonique entre les deux (1).

Le sixième ton se trouve vis-à-vis du cinquième précisément dans les mêmes relations que celles qui existent entre le deuxième et le premier.



Le lecteur peut appliquer à ces deux tons chaque syllabe que nous avons écrite sur les deux autres.

En examinant l'échelle lydienne, nous pouvons juger immédiatement que ce ton ne peut en avoir un autre qui lui corresponde,

(1) Lorsqu'un chant du premier ton descend jusqu'au *la*, il y a des livres qui disent qu'il appartient à la fois au premier et au deuxième. De la même manière, certaines mélodies sont dites être du cinquième et du sixième. D'autres éditeurs appellent ces chants-là mixtes. C'est toujours la même histoire : on juge des tons par leur apparence imprimée. Le Graduel de Reims trouve des chants mixtes jusque dans le troisième et le septième, qui n'ont pourtant rien qui puisse leur donner cette apparence. Du reste, les éditeurs donnent ce nom à tout chant qui les embarrasse.

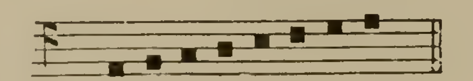
comme le sixième correspond au cinquième : aussi bien comme cette échelle commence par la quarte, une mélodie qui descend d'autant ne fait qu'arriver à la tonique, et elle ne se chante pas plus haut pour cela.

Nous avons donc pour le deuxième et le sixième ton deux échelles, qui ne sont pas, il est vrai, construites d'après la méthode ordinaire, mais qui sont du moins intelligibles; et, tout en donnant les limites ordinaires dans lesquelles les chants de ces deux tons se tiennent généralement, elles représentent encore ce qui en est le ton fondamental, par les quintes, qui forment une division naturelle de la gamme. Mais de leur simple apparence la théorie a extrait un système *a priori*, qu'elle a appliqué aux deux échelles qui restent : savoir, à la quatrième et à la huitième. Ce système est énoncé comme suit dans une prétendue *Méthode* ouverte devant nous :

« Plaçant les tons dans leur ordre numérique, et les prenant deux à deux, c'est-à-dire, le premier avec le second, le troisième avec le quatrième, et ainsi de suite, la seconde échelle de chaque paire fut formée de la première en prenant de celle-ci une quinte parfaite et en ajoutant une quarte parfaite en bas ».

Il peut y avoir une certaine excuse pour croire cela du deuxième et du sixième ton, à cause de leur apparence sur le papier; voyons ce qui en est du quatrième et du huitième.

Nous avons vu quel fait est suggéré par l'échelle du troisième ton : elle commence par la tierce de la gamme en *ut*, parce que tous ses chants finissent ainsi. L'arrangement, au point de vue scientifique, est une absurdité; mais la position des semi-tons nous empêche de nous méprendre sur sa signification.



Maintenant, prenons les cinq premières notes de cette échelle et appelons cela une quinte parfaite; portons le reste en bas et appelons cela une quarte parfaite, et affirmons ensuite que cela n'est que répéter ce qui se fait dans le premier et le cinquième ton : cela pouvait se faire impunément il y a six cents ans; mais

aujourd'hui il faut l'appeler ignorance aveugle en théorie et contradiction palpable en pratique. En tout cas, nous pouvons admirer le résultat dans la confusion mystérieuse de notes qui suit :

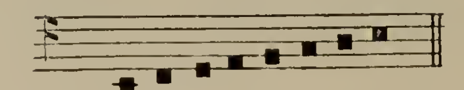


Nous ne pensons pas que l'on nous accuse, dans les termes reçus, de changer le plain-chant en musique, seulement parce que nous affirmons qu'une tonique est aussi nécessaire à la phrase grégorienne la plus courte, qu'un pavé quelconque est indispensable pour marcher dessus. Plusieurs phrases semblables, chacune dans une gamme qui lui est propre, peuvent se succéder, et se succèdent effectivement très souvent; mais il faut qu'il y en ait une qui ait la suprématie sur les autres et à laquelle celles-ci doivent se rapporter. Or c'est cette gamme-là qui devrait être représentée par une échelle; et la raison pour laquelle même l'échelle du septième ton devient intelligible après qu'on l'a comparée aux chants correspondants, c'est que la manière extraordinaire dont elle est construite ne nous empêche pas de voir quel est le ton maître auquel les autres se rapportent. Mais la première chose qui nous frappe dans la prétendue échelle du quatrième ton, ou plutôt du quatrième mode, c'est qu'elle manque de tonique, ou que, si elle en a une, elle est si bien cachée qu'il est impossible de la découvrir. Il est vrai, la théorie se met peu en peine pour une bagatelle semblable : car, à son point de vue, les tons grégoriens ne sont ni majeurs ni mineurs; et quel fait une tonique peut-elle exprimer dans ce cas? (1) Mais nous pouvons facilement prouver que le quatrième mode ne forme pas une exception à la règle générale.

Avoir à consulter un chant afin d'y trouver l'interprétation d'une échelle, c'est ce qui peut s'appeler mettre la charrue devant les bœufs; mais, pour ce qui concerne le quatrième mode, cette con-

(1) Le Dr Marx traite cette échelle comme si elle n'avait pas de tonique, ainsi que nous le verrons. *Le Monde catholique* (*Catholic World*), nov. 1874, page 151, parle de « la substitution des échelles instrumentales et artificielles appelées majeures et mineures, aux quatre échelles naturelles, vocales et authentiques, et aux quatre échelles plagales ». Nous examinerons à fond cette absurdité dans le chapitre suivant.

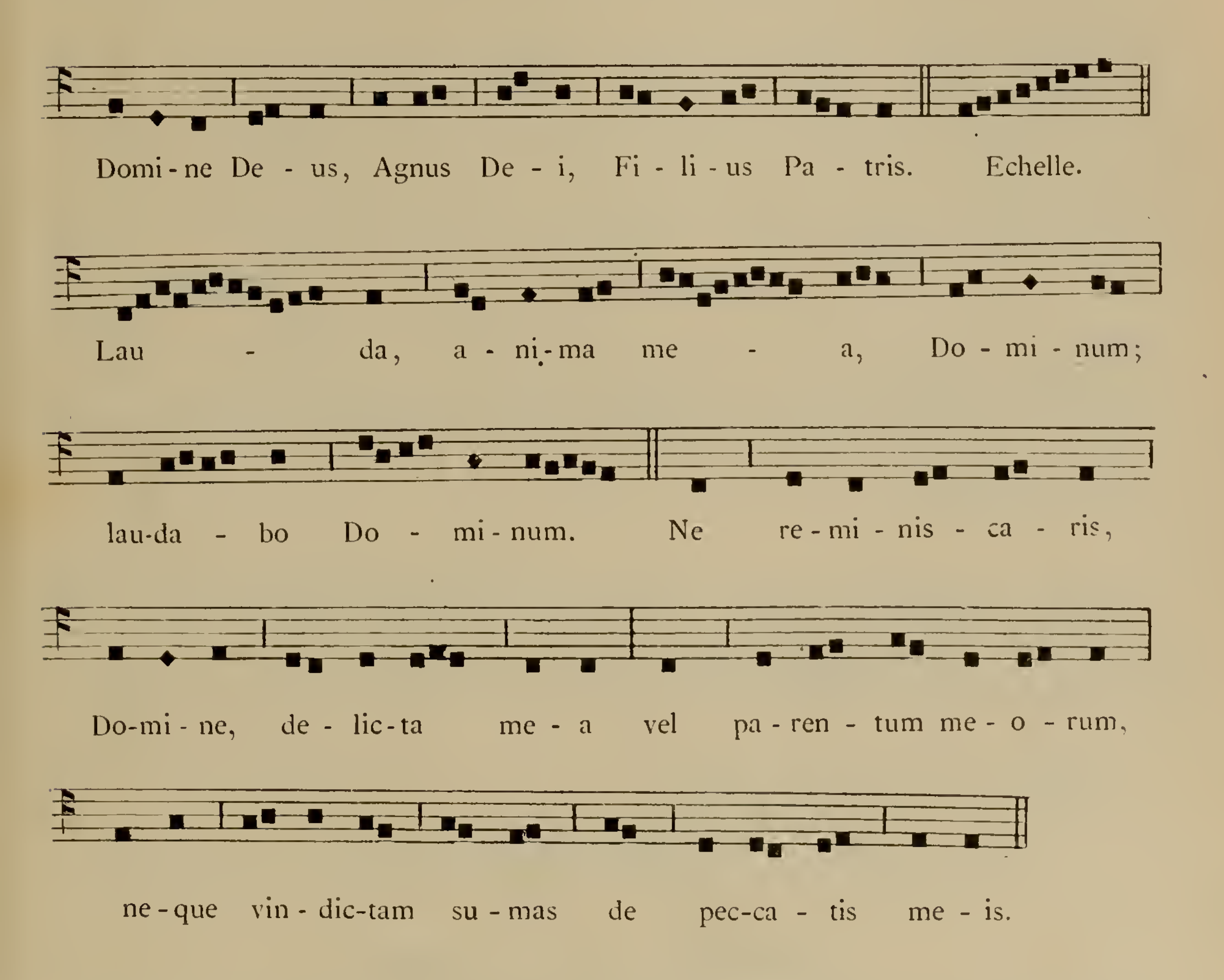
sultation même fait défaut. Ainsi, par exemple, nous trouvons qu'il n'y a rien de plus commun dans ce mode que de voir un chant passer en *fa* et en *re* mineur; mais le meilleur musicien se trouverait embarrassé pour extraire ces gammes de l'échelle en question. La seule ressource qui nous reste, c'est de donner une autre forme à cette dernière, car une chose du moins est certaine : savoir, que ces deux groupes de notes sont des fragments, quoique informes, de l'échelle majeure; et, voyant que les chants doivent constamment passer de l'un dans l'autre sans respecter la division artificielle, il ne peut y avoir de mal à chercher quelle forme ils présenteront après que nous les aurons écrits en une seule ligne :



Nous voudrions bien trouver quelqu'un qui pût nous expliquer la signification de ce premier *si* : car, lorsqu'on analyse un chant du quatrième mode, il faut bien avouer que c'est la dernière note de l'octave qu'on aurait dû choisir pour commencer son échelle. Mais, c'est vrai, il faut nous rappeler que, sans elle, le système ne serait pas complet : car, dans ce cas, où faudrait-il chercher cette « quarte parfaite » en bas? Malheureusement, et la coïncidence est digne de remarque, nous ne croyons pas que cette note se trouve une seule fois dans aucun de nos antiphonaires, le quatrième mode ne descendant jamais plus bas que *ut;* quoique, s'il le faisait, cela ne ferait pas la moindre différence. En même temps néanmoins, il n'y a rien de plus commun que de voir les mélodies de ce même mode s'élever jusqu'à l'*ut* en haut. Nous ne ferons donc que mettre toutes choses à leur place si nous effaçons cette note en bas et si nous en ajoutons une en haut : de cette manière, nous trouverons encore une fois l'échelle majeure; ou, si l'on juge qu'il est préférable de commencer une échelle par la dernière note d'un chant, nous prendrons l'échelle phrygienne pour formule du quatrième mode aussi bien que du troisième : car, bien que ces deux modes se chantent à des portées différentes, ils ont néanmoins la même échelle dans la portée moyenne dont nous

avons parlé; et en cela ils ne ressemblent pas aux deux paires de tons dont nous avons traité en premier lieu.

Les phrases suivantes appartiennent au quatrième mode; leur construction en *ut* ne pourrait être plus claire :

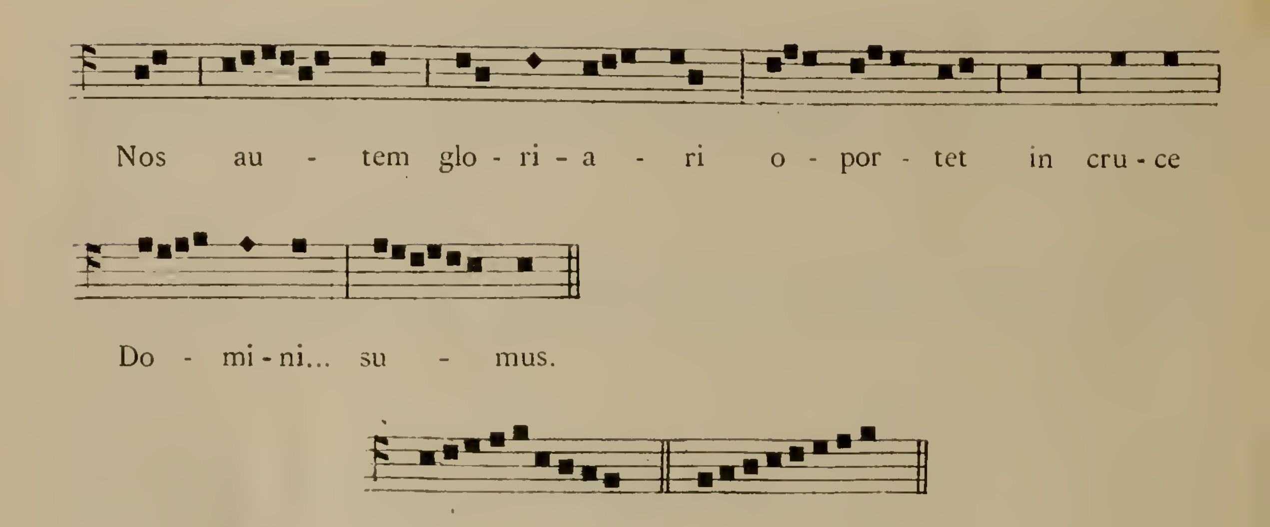


Tout ce que nous avons dit jusqu'ici ne s'applique proprement qu'au quatrième mode; mais, comme nous l'avons vu à la fin du chapitre précédent, il en est un autre qui s'appelle le deuxième, et qui a été uni au quatrième de manière à ne faire qu'un ton avec lui. Quand nous viendrons à parler de la construction harmonique des tons, nous expliquerons en quoi ils diffèrent; pour le moment, nous n'avons affaire qu'avec leurs échelles.

Une des principales erreurs de la théorie consiste à tirer des principes généraux des faits particuliers. La manière dont on fait dériver la quatrième échelle de la troisième, est déjà assez absurde; mais l'absurde se surpasse lui-même quand nous arrivons à la douzième : car ici, dans l'absence d'un onzième mode, la théorie

a été forcée de fabriquer du moins une onzième échelle. Nous avouons que le cas était urgent, car la douzième en est évidemment une qu'on doit appeler plagale; et si on n'avait pas le privilège d'en construire une authentique fictive, où faudrait-il prendre la « quinte parfaite » en haut et la « quarte parfaite » en bas?

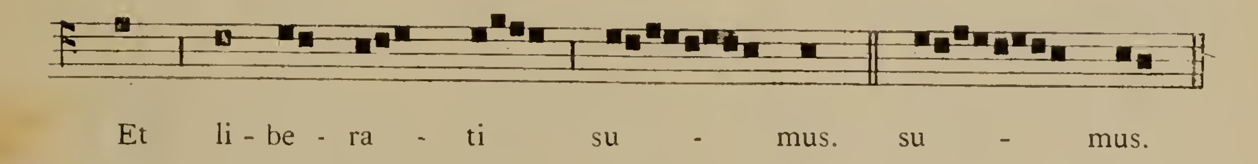
Dire que cette même douzième échelle est encore plus absurde que la quatrième, devrait paraître à peine croyable; mais le fait est que, tandis que cette dernière a du moins une tonique qui se découvre sans trop de peine quand on la met décemment en ordre et qu'on la compare avec les chants, l'échelle du douzième mode n'offre pas même cette ressource. Voici le commencement de l'introït dont nous avons donné la terminaison à la fin du chapitre précédent. Nous faisons suivre l'échelle immédiatement après : s'il y a quelque connexion entre les deux, nous avouons qu'elle nous échappe.



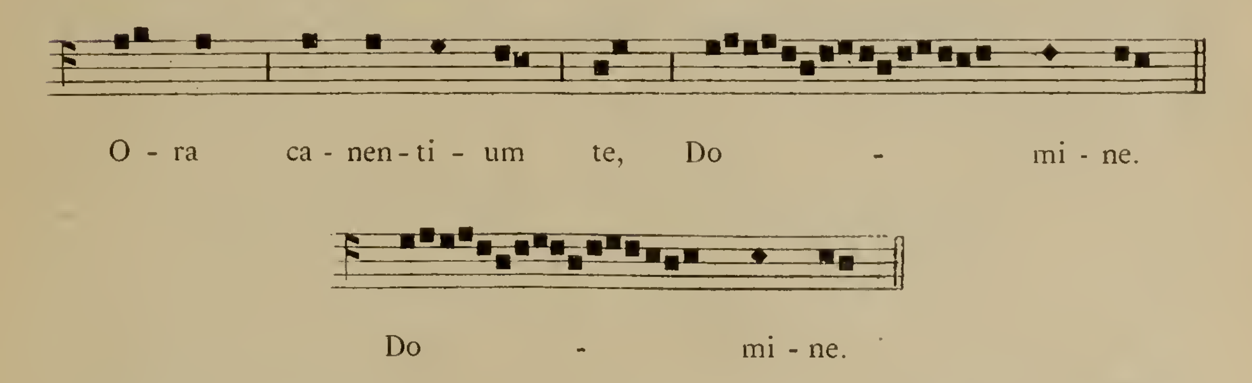
Cette échelle n'est autre que la lydienne : à en juger par elle, il faudrait croire qu'un morceau du deuxième ton est un chant lydien qui se termine, de toutes les notes de l'octave, sur la quarte majeure. Pour être juste cependant, il faut dire que la théorie n'a jamais prétendu donner cette signification à l'échelle du douzième mode : ce n'est qu'une simple coïncidence; il faut qu'une échelle commence par la dernière note du chant, et cette note doit être, dans un mode authentique, la première de huit, et, dans un mode plagal, la première de cinq. Voilà la règle générale, qui est comme les lois des Mèdes et des Perses; et si elle

donnait à une échelle la forme d'un manche à balai, cela ne ferait pas la moindre différence; et en réalité, pour les éclaircissements que la douzième échelle peut nous donner sur le douzième mode, elle pourrait avec avantage être remplacée par cet ustensile domestique.

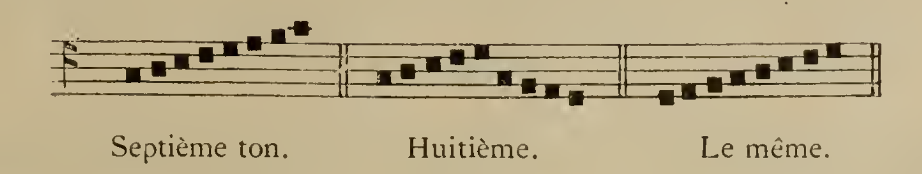
La vraie échelle du douzième mode est celle du premier ton, on peut dire exclusivement dans le mode éolien; seulement les chants se terminent sur le deuxième degré. Si nous ajoutons une seule note à l'introït *Nos autem,* nous le ramenons au premier ton, et l'on pourrait en faire autant avec chaque mélodie du même mode.



Voici un autre exemple :

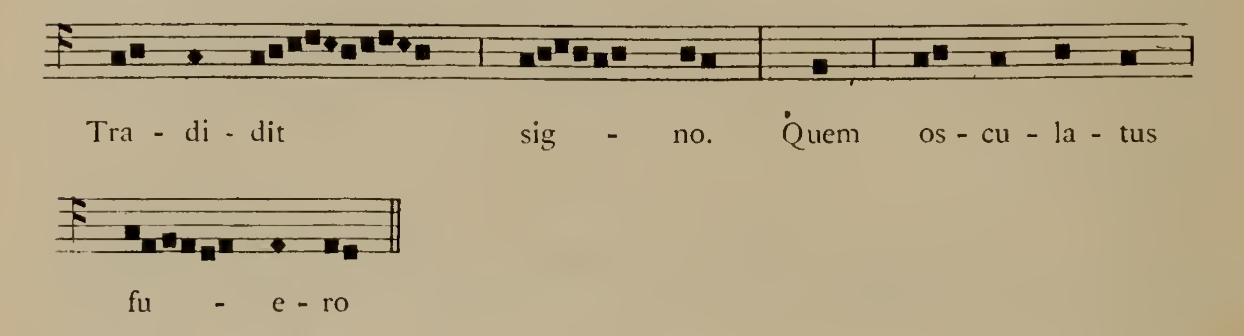


Huitième ton. Nous croyons avoir suffisamment prouvé qu'il n'y a rien de commun entre le septième ton et le huitième, et que l'échelle du septième, littéralement interprétée, représente le huitième. Cependant ce même ton a reçu une échelle en propre, dérivée, dit-on, de celle du septième, et que nous allons maintenant examiner.



La tonique du huitième ton étant *ut,* lorsque nous examinons

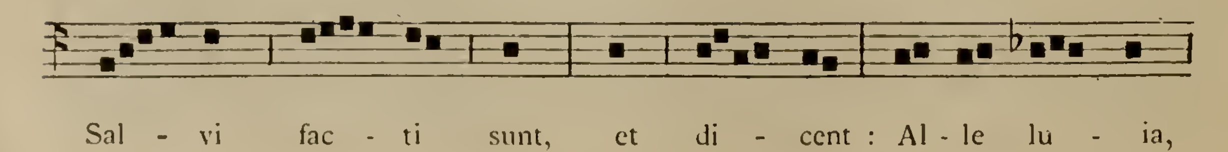
son échelle, nous trouvons que la quinte parfaite des *Méthodes* est seulement une quarte parfaite, plus l'octave de la seconde; et que la quarte parfaite des mêmes *Méthodes* est en réalité la quinte, moins la tonique. Ainsi cette échelle est identiquement la même que la mineure dorienne. Il est vrai pourtant que ce ton fait de fréquentes modulations dans la gamme de la seconde, et alors il prend pour le moment une tournure mineure. Par exemple :



Cette modulation est représentée tant bien que mal par l'échelle du huitième ton. Mais nous avons à faire observer de nouveau que la théorie n'a jamais donné cette forme à celle-ci afin qu'elle pût exprimer ce qui n'est qu'une tournure passagère : il arrive seulement par hasard que la « quarte parfaite » coïncide avec elle.

Le troisième ton et le cinquième lydien n'en forment qu'un avec le huitième : les trois ne diffèrent entre eux que par leurs notes ou modulations finales, le huitième se terminant par la quinte, le lydien par la quarte, et le phrygien par la tierce de la même gamme. La conséquence est qu'il est toujours possible de changer le troisième ton en huitième, ou le huitième en troisième, ou les deux en lydien, ou celui-ci en l'un ou l'autre des deux. Nous donnerons un exemple pris dans chacun.

L'antienne *Vidi aquam* est le premier chant du livre et du huitième ton. En le modifiant tant soit peu à la fin, nous le changeons, en premier lieu, en lydien, et en second lieu, en troisième ton. Nous avons seulement à ajouter que les nouvelles conclusions que nous donnons à ce chant et aux deux qui le suivent sont tout à fait communes dans les livres.





Le passage suivant fait partie du premier morceau du troisième ton qui se trouve dans le Graduel :

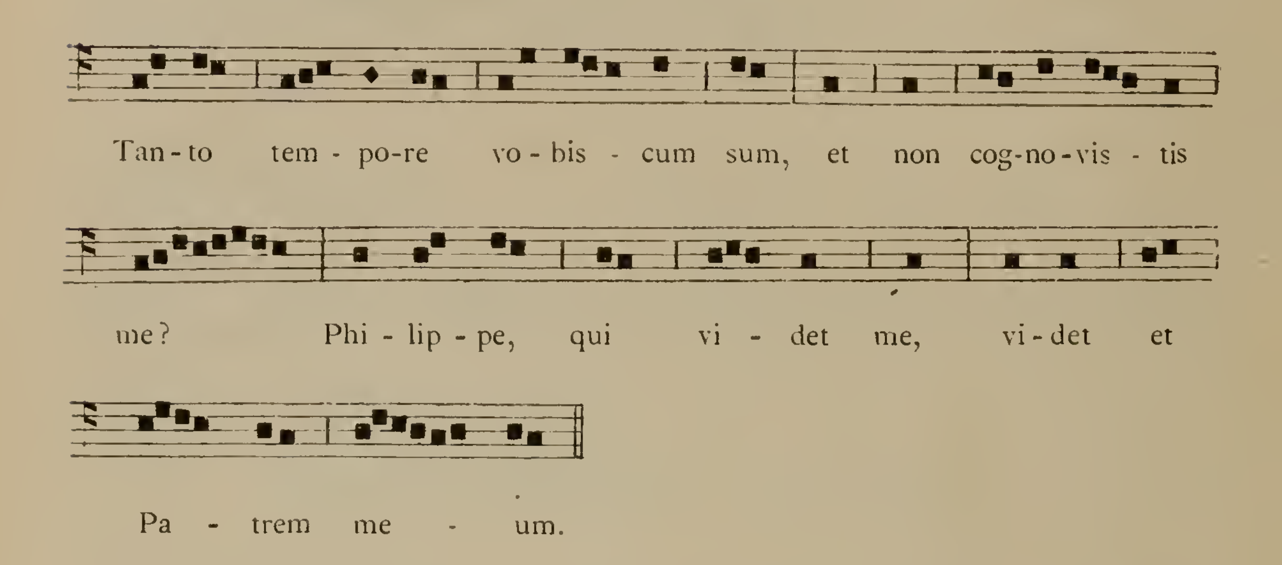


Le troisième exemple est le premier chant lydien que nous trouvons par hasard :



Nous défions tout homme qui ne connaît pas ces chants de deviner quelles sont les conclusions originales.

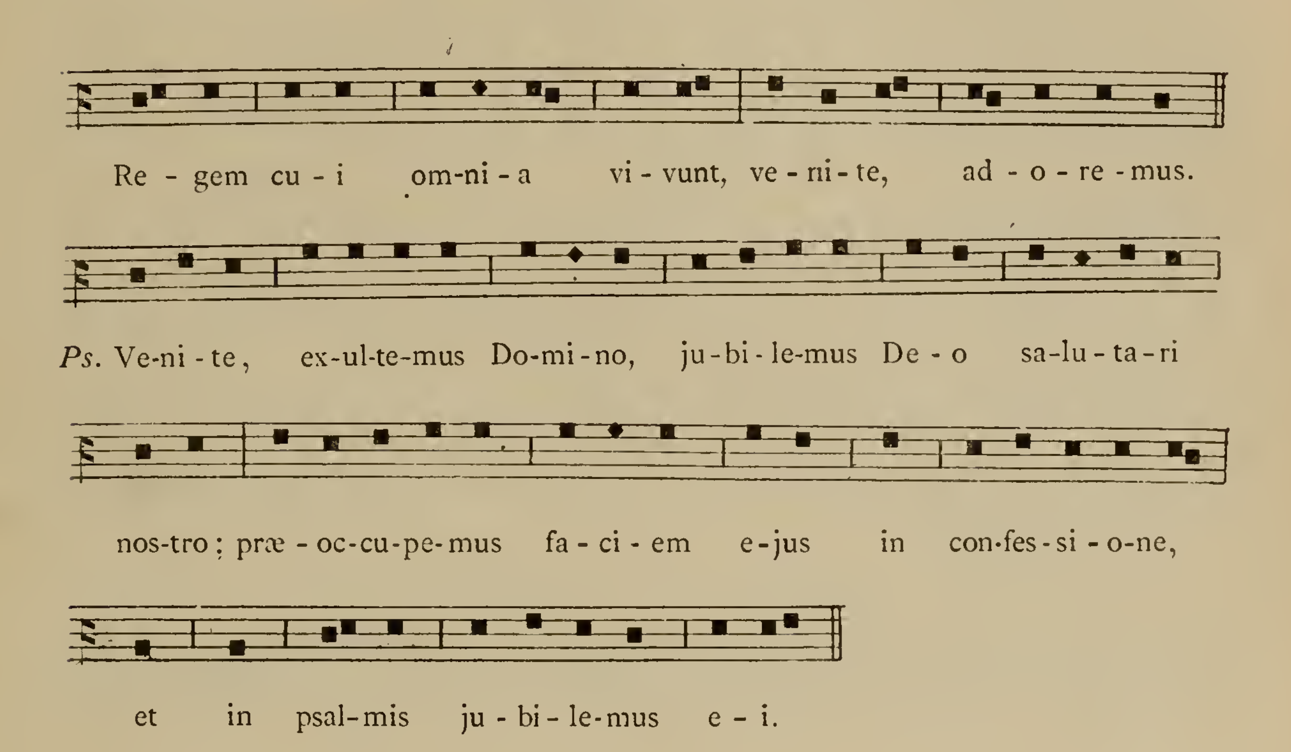
Il y a un certain nombre de chants qui se trouvent mêlés avec ceux du huitième ton, tout juste comme ceux du cinquième sont mêlés avec les chants lydiens, parce qu'ils se terminent par la même note. Ils sont aussi faciles à distinguer : car la note *sol*, qui est la quinte dans la gamme du huitième ton, est ici la tonique même. En voici un exemple :



L'édition de Reims a noté ce verset de manière à le placer dans le sixième ton ; mais si ce morceau est du sixième ton, l'on aurait alors dû traiter de la même manière toute la classe de chants dont nous parlons en ce moment : car, y compris ce même verset, ils sont tous conçus dans le même style et n'ont rien de la tournure ordinaire des chants du sixième ton. Ce sont réellement des mélodies à part. Quelqu'un qui connaît le chant grégorien à fond et qui sait le lire d'un œil de musicien, ne peut s'y méprendre : ce sont des chants qui ne tiennent au système général, pour ainsi dire, que par un bout; et ce bout, c'est la quinte ou dominante de la gamme du huitième ton. Généralement parlant, ils ont été composés avec l'intention évidente de produire de la variété dans le chant, et alors ils forment avec les autres parties d'un office comme des espèces d'intermèdes. D'autres fois, ce sont des morceaux détachés; mais, comme ils n'ont, à proprement parler, aucune note principale qui corresponde à la dominante des tons, ils ne sont jamais chantés en connexion avec des psau-

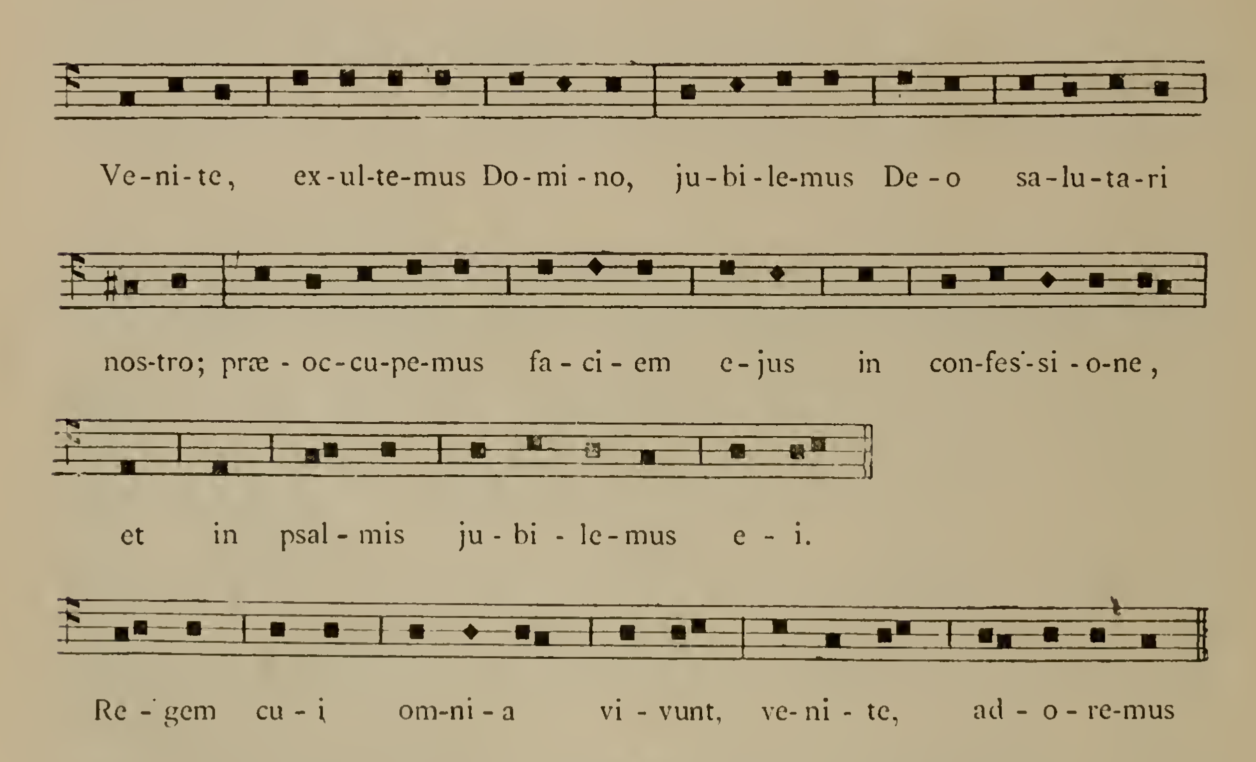
mes, et par conséquent on les chercherait vainement comme antiennes ou comme introïts.

Un exemple du premier cas se rencontre dans l'invitatoire de l'office pour les défunts. En voici l'ouverture et le premier verset, tels qu'ils se trouvent dans l'édition de Reims :

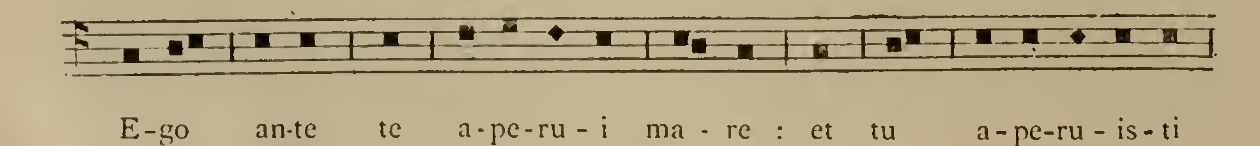


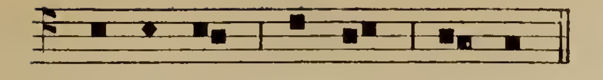
Le livre donne cet invitatoire comme étant du quatorzième mode : il doit donc être transposé en *fa*. Mais quand on l'examine de près, on découvre aussitôt qu'il n'y règne pas d'unité : car, tandis que l'ouverture a pour dominante *mi*, note qui se chante comme un *la*, le verset a pour dominante *fa*, note qui correspond à *si* bémol. Or, comme nous l'avons remarqué déjà, et comme nous le prouverons en son lieu, la dominante, dans tous les chants, est une note unique. Sans doute, les modulations du chant sont très diverses, et il est rare que, dans un morceau comme celui-ci, coupé en deux par le texte, les deux parties ne soient pas écrites en différents tons qui sont en rapports harmoniques; mais pour ce qui concerne la dominante, sa position est inviolable; et cela se comprend, si l'on considère que cette note est comme le pivot de tout le système. Il y a donc ici une erreur manifeste dans la notation, et elle existe dans tous les livres que nous avons pu consulter. La cause en est dans la première

phrase, qui suggère en effet le sixième ton. Mais avant de noter le morceau dans son entier, il aurait fallu considérer que les versets en sont la partie principale, et que les mots *Regem*, etc., n'en sont qu'un accessoire, et l'on aurait trouvé que ce qui est vrai du texte, l'est également de la mélodie. Or, pour ce qui concerne ces mêmes versets, de quel ton sont-ils? Principalement du deuxième : rien n'y manque, pas même la « quarte descendante », et l'air a même une forte ressemblance avec la préface. Seulement, arrivé dans ce verset au mot *jubilemus*, il fait la modulation en *sol* du huitième ton, et de là il remonte au *si*, préparant de cette manière une transition admirable à la phrase qui sert d'ouverture. Nous verrons un peu plus loin que le *Gloria*, etc., de la messe pascale se termine de la même manière. Quant à l'ouverture, elle forme une modulation en *sol*, et comme celle-ci se rattache à celles qui composent le verset, le morceau dans son entier est du huitième ton.



Il y a neuf variations de la même nature dans l'office du Vendredi saint. Voici la troisième :





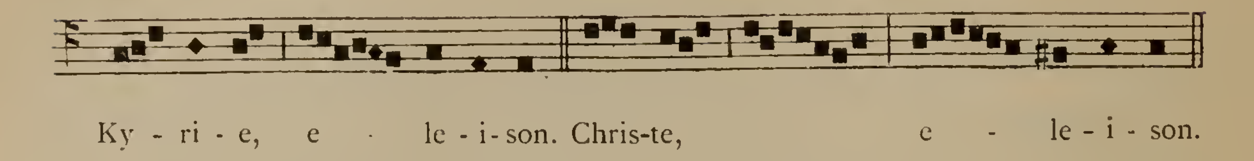
Quant aux pièces détachées écrites en *sol*, la principale est la messe du Temps de Pâques. A l'exception du *Gloria* de celle de la sainte Vierge, nous la considérons comme de beaucoup la plus belle de toutes. Sans avoir aucune des connaissances requises pour pouvoir parler du plain-chant en antiquaire, nous croyons cependant ne pas nous tromper en affirmant que cette messe appartient à la meilleure époque : l'absence même du *Credo*, qui ne se chantait pas encore à Rome du temps de saint Grégoire, prouve qu'elle est ancienne (2). Elle a, du reste, ce cachet particulier qui ne se trouve que dans les chants vraiment primitifs, et qui se reconnaît à une certaine facture que nous ne pouvons appeler autrement qu'artistique, et qui ne se rencontre plus dans les chants postérieurs.

Le premier *Kyrie* est écrit en *ut*, et se termine comme le troisième ton. *Christe eleison* fait une modulation très décidée en *sol*; et nous avons sous les yeux une certaine édition (Québec, 1841)

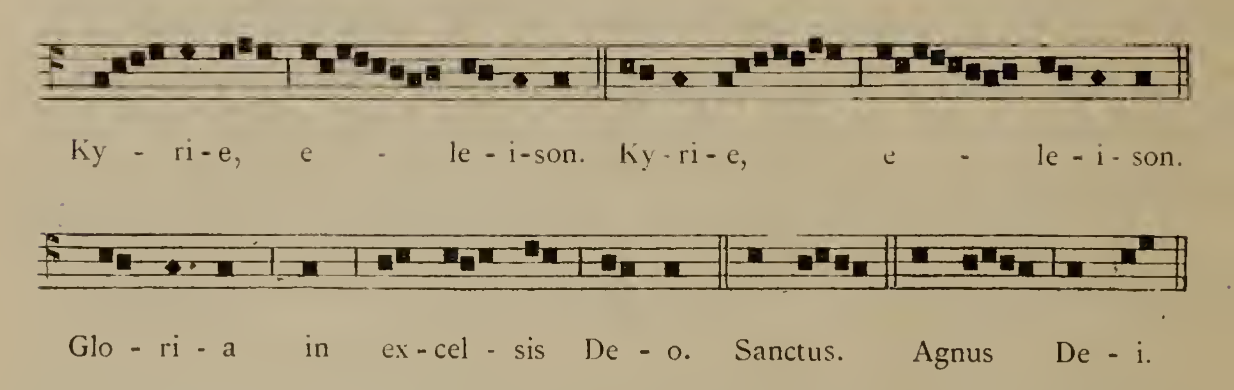
(1) A commencer par *Ecce lignum crucis*, jusqu'à l'antienne *Crucem tuam adoramus*, exclusivement, il y a toute une longue complication de versets, dont plusieurs finissent d'une manière exceptionnelle, les mots *Agios athanatos*, etc., formant une modulation dont il n'y a pas un seul autre exemple dans les livres. Régulièrement, le célébrant devrait entonner *Ecce lignum*, d'abord par *fa*, ensuite par *sol*, et enfin par *la*. Mais, comme certains morceaux vont souvent jusqu'au *mi*, il vaudrait mieux commencer un ton plus bas. La dernière note du verset *Ecce lignum* fait tierce avec la première du verset *Popule meus* qui le suit et qui est du deuxième ton. Dès lors il n'y a qu'à poursuivre le chant, sans varier l'intonation des notes en passant d'un morceau à un autre. Quelqu'un qui s'y entend ne pourra s'empêcher d'admirer la hardiesse avec laquelle tous ces morceaux s'emboîtent l'un dans l'autre, malgré leur tournure insolite. Si l'auteur ne connaissait pas d'autres principes que ceux de la théorie, la nature a fait un vrai miracle en sa faveur. Une chose certaine, c'est qu'à l'exception du verset *Popule meus*, toute cette partie de l'office nous mène dans une région inconnue à la théorie des échelles. Quelques éditeurs ont nommé ce même verset deuxième ton mixte; voulant dire, sans doute, que tout le reste est un mélange. Admirez, ami lecteur, la simplicité (un mot de cinq lettres!) avec laquelle la vieille école sait rendre compte d'une suite de modulations qu'un musicien ordinaire ne pourrait expliquer en moins d'une page d'après les principes modernes.

(2) Voir Gavantus et Ferraris, v. *Symbolum*. Toutes les messes sans *Credo* particulier sont les meilleures, et nous en avons probablement donné la raison. Quant à celle du Temps pascal, la version que nous avons en vue est celle des Graduels français.

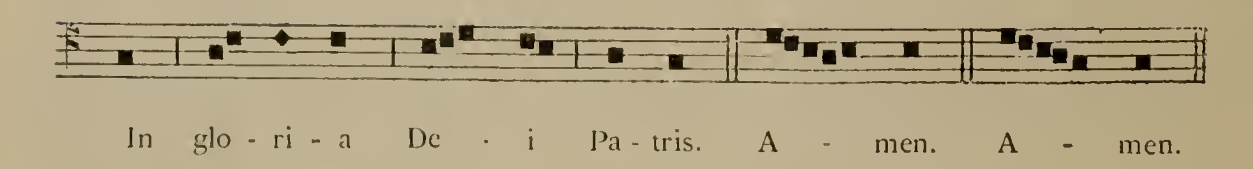
dans laquelle nous n'avons découvert qu'un seul dièse, et il se trouve précisément là où nous le plaçons ci-dessous :



Désormais la messe ne sort plus de cette gamme, comme on peut le voir par les deux derniers *Kyrie* et par les intonations des autres morceaux :



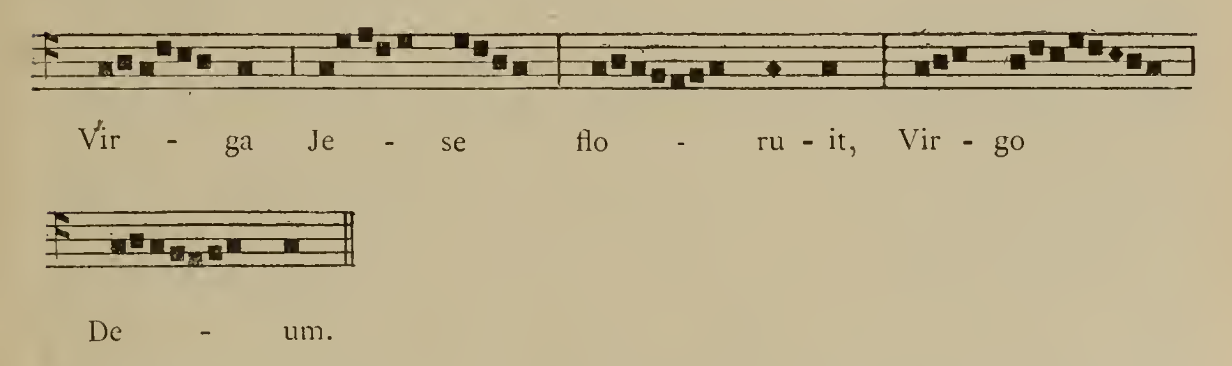
Nous avons déjà fait observer que le *Gloria* se termine sur la tierce *si*, à la façon du quatrième mode. Il en est de même des deux autres pièces. Il n'en a pas fallu davantage pour que les Graduels donnent les trois comme étant du mode susdit. Si le *Gloria*, par exemple, s'était terminé à *Dei Patris*, ou si le mot *Amen*, au lieu de monter, était descendu d'un ton, cette hymne aurait passé partout comme appartenant au huitième.



Telle est la valeur d'un système qui est basé, non pas sur la construction intrinsèque d'un air, mais sur sa dernière note. Si l'on considère *Dei Patris* comme formant la vraie terminaison, il faut chanter le *Gloria* dans le même ton que le *Kyrie*. Si l'hymne finit à *Amen*, il faut l'entonner deux tons plus bas. Si la vieille école elle-même juge ce changement de ton déraisonnable, ce

qu'elle ne peut pas s'empêcher de faire, à quel mode appartient le morceau?

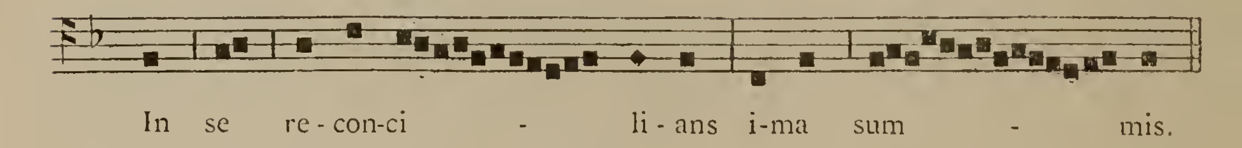
La tonique *sol* est si clairement accusée dans tous les morceaux cités jusqu'ici, que nous avons vu certains éditeurs noter en *fa* des chants appartenant clairement à la même série, la nature leur ayant fait sentir qu'une tonique doit être précédée d'une note sensible (1). Quant à ceux que nous avons trouvés notés en *sol*, il est inutile de faire observer que le *fa* dièse y est partout dans l'oreille. Or, si le *fa* naturel, note qui entre du moins dans le ton fondamental du huitième mode, a été banni, à peu près partout, de ses modulations finales, à cause du mauvais effet qu'il y produit, à plus forte raison ne devrait-il pas figurer dans une cadence d'un air entièrement écrit en *sol*. C'est pourtant un barbarisme qui se rencontre dans le verset suivant :



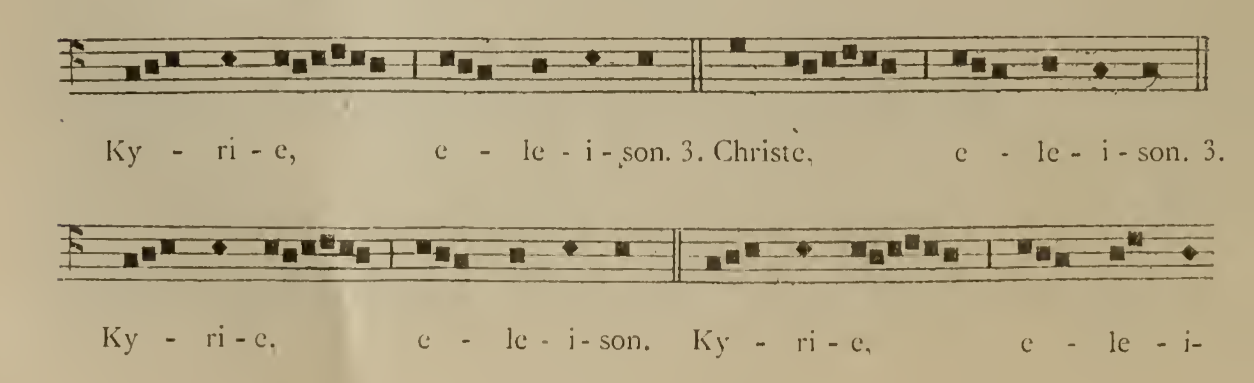
Les éditeurs de Reims, qui ont noté le verset *Tanto tempore* en *fa*, auraient dû noter celui-ci dans le même ton ; mais nous croyons que c'est ce *fa* même qui les a induits à faire le contraire. Et d'abord il aurait été inutile de leur demander la différence entre un chant écrit en *ut* et un chant écrit en *sol*, leur science n'allant pas plus loin que d'appeler huitième mode tout ce qui se termine par la note *sol*. Or, comme nous le verrons ailleurs, malgré tous les *fa* qui ont été éliminés à la fin des chants du mode en question, un très grand nombre a été conservé dans le corps même de la mélodie. Il en est résulté que la majesté qui lui serait autrement inhérente, a été convertie en lourdeur et en monotonie. Mais comme ces modulations mutilées donnent à beaucoup de morceaux une physionomie particulière, la vieille école n'a pas

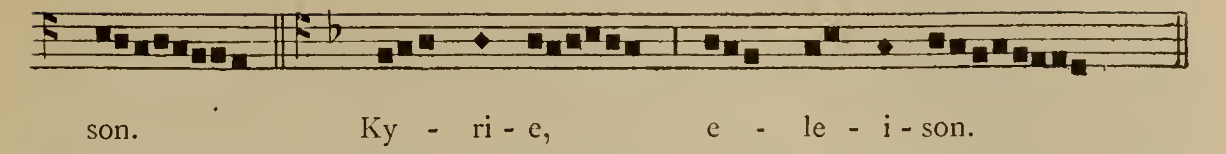
(1) Si la messe du Temps pascal était chantée en *fa*, le *Benedictus* s'élèverait jusqu'à cette note.

manqué de les regarder comme des traits caractéristiques qui leur appartiennent de droit : et c'est ainsi qu'au lieu de considérer les *fa* naturels, dans le verset ci-dessus, comme une raison de le transposer, elle y a vu, au contraire, une preuve patente que l'air est du huitième mode. Nous faisons suivre ici la fin du verset, mais nous le notons correctement.



Le *Kyrie* qui suit est encore écrit en *sol,* mais personne ne pourrait nous faire croire que la fin du dernier *Kyrie* est originale, et que le morceau a toujours été ce qu'il est marqué dans le livre, c'est-à-dire, du troisième mode. Quand nous examinons le premier *Kyrie* de la messe du Temps pascal, qui est pourtant écrite en *sol,* nous trouvons une phrase qui est réellement du troisième mode; mais aussi a-t-elle *ut* pour ton fondamental; et si nous voulions y introduire le *fa* comme note pénultième, ce serait un *fa* naturel des plus prononcés. Ici, au contraire, *ut* ne paraît ni de près ni de loin comme tonique : tout est en *sol,* et par conséquent le *fa* naturel, qui serait indispensable pour amener la terminaison du troisième mode, fait entièrement défaut. Si le lecteur veut s'en convaincre, qu'il chante d'abord ces *Kyrie,* etc., autant de fois que cela se fait à la messe; et quand il aura ainsi la tonique du morceau bien gravée dans l'oreille, il sentira qu'il ne pourra rendre ce *fa* naturel à la fin, sans y faire une attention particulière; tandis que si cette note était diésée, il passerait de la manière la plus naturelle dans le relatif mineur : de sorte que, si le morceau était noté en *fa,* il se terminerait dans le premier ton.



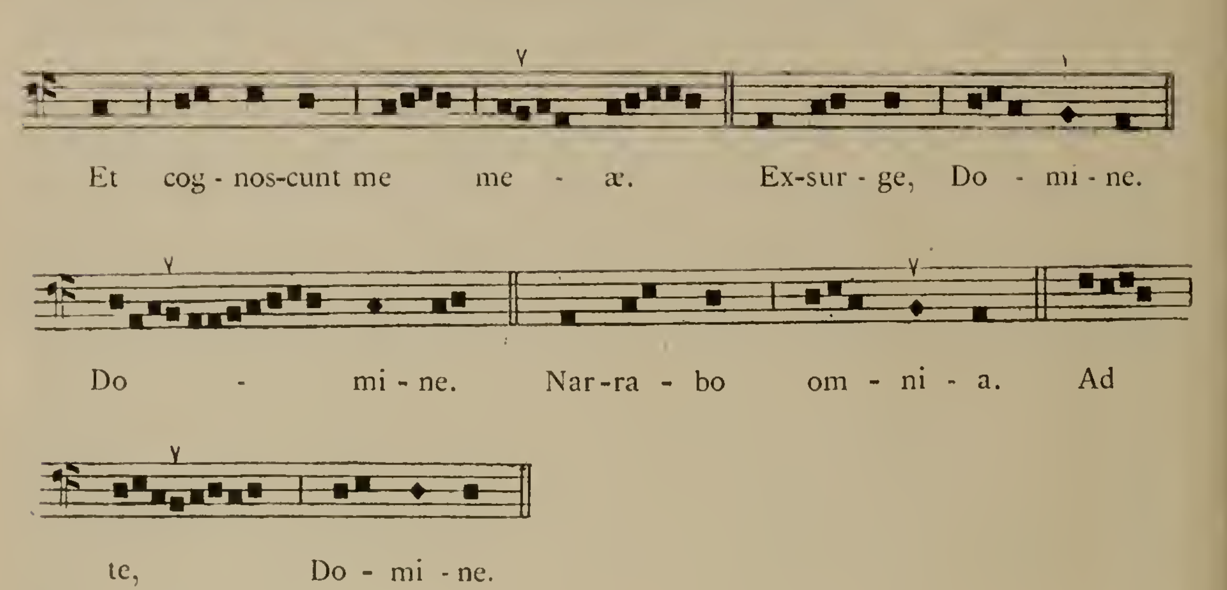


D'après la théorie, chaque échelle authentique avait sa plagale. Nous ne l'avons pas suivie sur ce terrain, attendu que, l'ancienne division ayant été abandonnée, la question n'est plus pratique. Toutefois cette même division n'en est pas moins regardée comme représentant le système ancien. Ce que nous avons écrit sur la formation de certaines de ces échelles plagales, sera probablement plus que suffisant pour permettre au lecteur de former son opinion sur cette matière; mais le sujet sera plus complet, si nous ajoutons un mot sur celles dont nous n'avons pas eu occasion de parler.

Commençons par faire observer d'abord que, pour Gui d'Arezzo, il ne pouvait y avoir qu'une seule échelle mineure, par le fait même qu'il n'y avait qu'une seule échelle majeure. Ce qui doit mettre ce fait entièrement hors de doute, c'est que presque la totalité des chants qui se terminent en mineur sont remplis de modulations majeures, au point qu'un nombre très considérable n'a, à peu près, en mineur que la phrase finale. C'était donc l'échelle majeure qui devait déterminer leur position sur la portée; et le petit nombre de morceaux qu'on pourrait réellement appeler mineurs, suivait très naturellement les autres. Il suit de là que tout ce qui se terminait en mineur était, comme règle générale, noté sur l'échelle éolienne; et il est tout à fait exact de dire que l'échelle soi-disant dorienne n'aurait pas existé, s'il n'avait pas fallu recourir au *si* naturel pour déguiser le dièse. L'échelle que nous avons donnée plus haut comme celle du deuxième ton, est, à proprement parler, celle du dixième mode, en d'autres termes, l'éolienne plagale transposée; et le fait est que, sauf les cinq exceptions insignifiantes que nous allons citer présentement, elle constitue à elle seule tout le deuxième ton.

La question qui ressort des remarques précédentes, est celle-ci : Y a-t-il un deuxième mode? S'il y en a un, il faut qu'il se distingue du dixième par une modulation quelconque, qu'il fait par *si* naturel, au dessous de sa tonique *re*, car il n'y a que cette note qui aurait

pu déterminer sa transposition. Or nous avons encore eu la patience de compter les chants que le Graduel de Reims donne comme appartenant au mode en question, et nous en avons trouvé quatre-vingt-sept. Mais ici, comme nous nous y attendions, les éditeurs ont confondu le dixième mode avec le deuxième; et si nous rendons au premier, d'abord vingt-neuf morceaux qui n'ont que des *si* bémols, et qui, par conséquent, ont été transposés en dépit de la règle, et ensuite cinquante-trois autres qui ne contiennent le *si* sous aucune forme et sont éoliens de droit, nous avons trouvé qu'il faut réduire à cinq le nombre des chants qui forment le deuxième mode. Voici toutes les modulations soi-disant hypo-doriennes que renferme ce livre de huit cents pages :

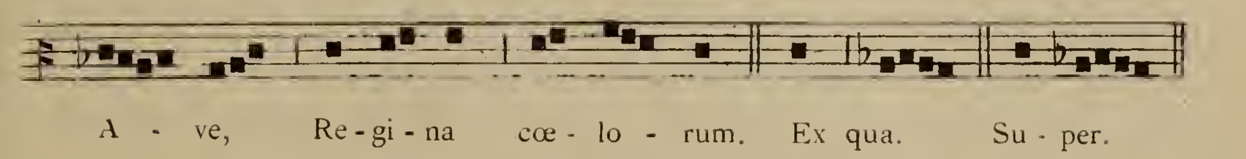


Nous avons dit que l'échelle lydienne ne pourrait avoir de plagale, et nous en avons donné la raison. Pourtant nous en trouvons une, qu'on appelle celle du sixième mode. Voici comment il faut rendre raison de son existence : le mode lydien est construit en *ut*, et fait certaines modulations en *fa;* quant au sixième, il a été transposé en *fa*, parce qu'il fait quelques modulations en *ut* : or la théorie, qui n'y regarde pas de si près, voyant les mêmes éléments de part et d'autre, a prononcé l'identité des deux.

Les chants du sixième mode ne sont pas nombreux. Le Graduel de Reims en compte trente; mais, sur ce nombre, il n'y en a pas moins de dix-neuf appartenant au quatorzième.

Le quatorzième mode est noté en *ut*, et le Graduel susdit con-

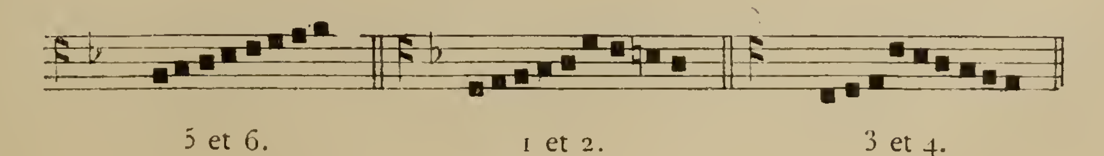
tient trois chants dans lesquels on a introduit un *si* bémol. Ce n'est probablement que peu à peu que ce mode a été transposé en *fa*, et c'est alors que ces bémols ont dû disparaître. Nous croyons que cette suave antienne *Ave Regina cœlorum* a été, en particulier, soumise à cet acte de rigueur, et qu'à l'origine elle était notée ainsi :



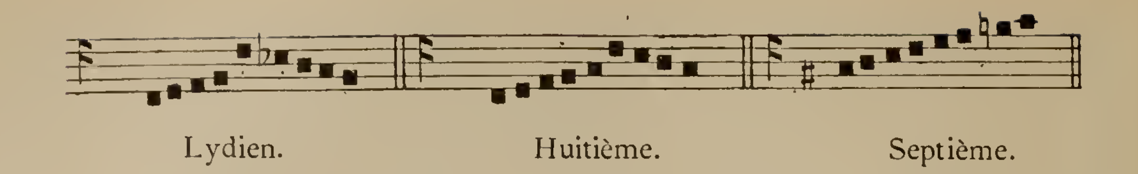
Harmonisé de cette manière, ce morceau est probablement le plus beau qui existe dans le sixième ton. Il y a bien des chants qui nous étaient familiers dans notre jeunesse, et que d'autres nous ont fait oublier; mais, après plus de quarante ans que nous ne l'avons plus entendu, celui-ci nous reste encore dans l'oreille; et jamais nous ne pourrons pardonner à ceux qui ont changé ces bémols en des *mi* naturels. Nous croyons que nous venons de donner la vraie version de ce chant : premièrement, parce qu'on le trouve encore imprimé ainsi dans certains livres; deuxièmement, parce que d'autres éditions ont conservé le bémol à *qua* et à *super;* troisièmement enfin, parce que nous avons entendu de nos oreilles ces notes se chanter ainsi, quoiqu'il n'y eût aucun bémol sur la portée. On voit par ce nouvel exemple comment la tradition, dans la manière de rendre une note, s'efface graduellement, et l'oreille elle-même a fini par être dévoyée par l'imparfaite notation de Gui d'Arezzo. Mais ici il faut plutôt blâmer ceux qui enseignent que le plain-chant qui peut se noter sur les lignes nues de la vieille portée est le seul vrai.

Ici nous terminons notre analyse des échelles. Nous ajouterons seulement, par manière de conclusion, que, s'il est absolument nécessaire de rédiger un tableau synoptique des échelles, il faudrait du moins le faire exact et vrai.

Nous avons déjà donné leur vraie forme à la plupart des échelles; nous les insérons toutes ici l'une à la suite de l'autre.



5 et 6. 1 et 2. 3 et 4.



Lydien. Huitième. Septième.

Loin de nous le désir de voir changer la forme séculaire que le plain-chant présente dans nos livres! elle répond à tous les besoins et elle en rend l'étude plus facile. Si les échelles ne font qu'exprimer cette ancienne forme et si l'on n'en déduit aucun faux principe, nous n'avons aucun intérêt à en parler en bien ou en mal.

Au contraire : car, bien que dans la plupart la vérité soit sacrifiée à la symétrie, nous ferons à toute la collection le compliment de dire avec un poète ancien, tout en prenant la liberté de changer un mot à la comparaison, pour la rendre parfaite :

Quam lepide notulis *compostæ, ut tesserulæ omnes*
Arte pavimenti, atque emblemate vermiculato! (1)

(1) En quelle jolie ordonnance sont assemblées leurs notes! Ainsi paraissent-elles comme autant de petites tuiles dans un pavé en mosaïque! (Lucilius).

CHAPITRE QUATRIÈME.

LE CHANT GRÉGORIEN ET L'ACOUSTIQUE.

Jusqu'ici nous n'avons parlé des échelles qu'en tant qu'elles représentent une certaine série de faits; et, en montrant que ces faits n'ont aucune portée scientifique, nous avons prouvé que les échelles elles-mêmes n'ont aucune valeur aux yeux de la science. Strictement parlant, nous pourrions nous arrêter là; mais ce serait méconnaître l'importance de notre sujet, si nous passions sans les examiner les conclusions ultérieures auxquelles les mêmes échelles ont conduit : car la théorie prétend réduire ce qu'elle appelle l'ancien système à une question de pure science, jusqu'à porter ces prétendues échelles sur le terrain de l'acoustique, afin de prouver que le point de départ même de ce système est scientifiquement différent de celui du système moderne. D'après cette opinion, la différence entre les deux est entièrement inconciliable, attendu qu'elle résulte d'une différence dans la construction intrinsèque de leur échelle respective.

Nous nous proposons d'aller au fond de cette question dans le présent chapitre, et de prouver, en dépit de ce que l'assertion semble avoir de présomptueux, que ceux qui avancent cette théorie doivent à peine savoir ce dont ils parlent. Il y a, par exemple, le Dr Marx qui nous dit que sous l'ancien système les dièses et les bémols n'étaient pas confondus comme ils le sont aujourd'hui. « Le tempérament des orgues de ce temps », dit-il, « ne le permettait pas; et, quoique à une époque postérieure des touches additionnelles furent introduites pour ces notes, ce qui conduisit au tempérament égal, les principes de l'ancien système gardèrent le

dessus et continuèrent de régner jusqu'à ce que le système moderne devînt prédominant par degrés » (1).

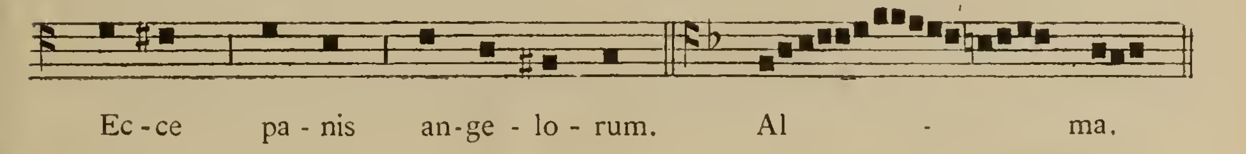
D'après cela, la différence entre les deux systèmes est en dernière analyse une question de tempérament. Le passage que nous avons cité dans une note du chapitre précédent, est encore plus explicite. L'auteur raisonne de cette manière : « La substitution des échelles instrumentales et artificielles appelées majeures et mineures, pour les quatre (il aurait dû dire au moins *six*) échelles naturelles, vocales et authentiques, et les quatre (il aurait dû dire *sept*) échelles plagales, est une des raisons pour lesquelles la musique moderne n'a pas su satisfaire aux besoins de la dévotion catholique ». Une opinion semblable suppose une faculté imaginative de premier ordre ; mais nos recherches ne nous mènent pas dans cette direction pour le moment : nous n'avons à faire qu'avec les échelles naturelles comme opposées aux échelles artificielles et instrumentales, et dans lesquelles consiste implicitement toute la différence entre les deux systèmes. Cette question mérite qu'on l'approfondisse quelque peu, et qu'on la traite, comme on dit, *ab ovo* (2).

Lorsqu'on parle du chant grégorien, le mot *diatonique* revient sans cesse : ainsi l'on nous dit que les échelles grégoriennes sont *diatoniques*, ou que le système ancien était un système *diatonique*. Mais, comme toutes les autres expressions scientifiques, celle-ci, quand on l'applique à ce sujet, se tourne en jargon. Strictement parlant, le mot *diatonique* s'applique aux semi-tons de l'échelle musicale, et un intervalle *diatonique* est un demi-ton entre deux degrés successifs : comme, par exemple, entre *mi* et *fa*, ou entre *la* et *si* bémol, ou entre *fa* dièse et *sol*. Quant à l'échelle *diatonique*, c'est simplement, comme nous venons de l'insinuer, l'échelle musicale ; laquelle échelle peut prendre pour tonique ou note fondamentale n'importe quel ton ou quel semi-ton.

(1) *Composition musicale*, deuxième partie. *Les Choraux dans les tons ecclésiastiques.*

(2) Quant à l'insuccès dont il est parlé ici, nous croyons que, toutes choses considérées, les expressions sont trop fortes ; mais, puisque nous trouvons le sujet mentionné, nous pouvons bien ajouter que nous en mettons la cause dans le fait que la musique rythmique, comme nous l'appelons, a détourné l'attention des fidèles du texte liturgique à la phrase musicale. Mais c'est là un sujet que nous discuterons dans un chapitre à part.

Un intervalle *chromatique*, d'un autre côté, consiste dans l'altération de la même note dans la même échelle. Ainsi *la* bémol, *la* et *la* dièse, dans la même gamme, forment deux demi-tons *chromatiques ;* et une succession de demi-tons allant, disons d'*ut* à *ut*, est appelée une échelle *chromatique*, quoiqu'on donne encore ce nom à une échelle, lors même qu'elle ne subirait qu'une seule altération de cette nature. Mais ce serait tomber dans une très grande erreur de croire, premièrement, que l'usage des intervalles *chromatiques* constitue un système à part. Il n'y a et il ne peut y avoir, en musique, qu'un seul système, c'est-à-dire, le système *diatonique :* ce qui revient à dire que toute musique doit être basée sur l'échelle musicale proprement dite. Un morceau peut plus ou moins affecter le style *chromatique;* mais qu'il soit rempli de n'importe combien d'intervalles semblables, ceux-ci ne sont, pour ainsi dire, que des excroissances sur l'échelle *diatonique;* et il est de toute nécessité que tôt ou tard celle-ci soit ramenée à sa pureté et à sa simplicité primitives, s'il faut que le morceau ait une terminaison qui satisfasse l'oreille. Qu'il y ait peu d'intervalles *chromatiques* dans le chant grégorien, ou que, selon d'autres, il n'y en ait aucun, c'est là une affaire de goût ou de style, et pas du tout de système. Le premier dièse dans *Ecce panis*, et le *si* naturel dans *Alma*, devraient s'appeler ainsi :



Deuxièmement, ce serait une erreur encore plus grande d'interpréter comme un accident *chromatique* chaque changement de note qui arrive dans un morceau de chant. C'est ici qu'il faut nous rappeler ce que nous avons dit au deuxième chapitre touchant les modulations qui se font dans une mélodie. Nous avons dit qu'une modulation consiste en un changement de gamme ou de tonique. Un chant qui fait une modulation proprement dite a donc deux toniques : en d'autres termes, il est construit dans deux tons ou dans deux gammes. Mais comme une seconde gamme, ainsi que nous l'avons encore fait observer, n'est que la répétition de la pre-

mière à une autre portée, il faut que dans les deux les semi-tons *diatoniques* se trouvent à la même place : par conséquent, quelqu'une des notes de la première doit subir l'une ou l'autre altération.

Prenons, par exemple, un morceau de chant lydien. La tonique de ce mode est *ut*, et sa modulation la plus fréquente est en *fa*, comme tout le monde peut s'en convaincre. Il y a donc ici deux gammes ou tons : le premier en *ut*, le deuxième en *fa*. Mais comme une gamme qui commence par *fa* doit, aussi bien que celle qui commence par *ut*, avoir une quarte mineure, il devient nécessaire de bémoliser le *si*.

C'est ainsi que nous trouvons encore le *si* bémol dans tous les chants éoliens : pourquoi cela? Parce que l'échelle en *re* mineur n'est autre chose qu'ùn rejeton de l'échelle majeure en *fa*; laquelle, du reste, sert de ton fondamental à presque tout ce mode. Si le *si* naturel de l'échelle dorienne n'impliquait pas une modulation nouvelle, ce serait cette note-là et pas du tout le *si* bémol qui rendrait l'échelle *chromatique*.

Lors donc qu'on nous apprend que dans le plain-chant le *si* bémol s'emploie pour éviter le triton, c'est là une explication qui n'explique rien et qui pouvait se pardonner tout au plus chez les musiciens du moyen âge.

Le cas est absolument identique pour les modulations qui requièrent l'usage du dièse. Ainsi, lorsqu'un morceau du mode ionien ou treizième, et qui a pour tonique *ut*, fait une modulation dans le ton de sa dominante *sol*, le résultat est encore une fois deux tons ou gammes : une en *ut* et une en *sol*; et, pour rendre cette dernière régulière et *véritablement diatonique*, on est obligé de hausser la nouvelle septième d'un demi-ton; et cela arrive, soit qu'on écrive le chant en *ut*, dans lequel cas on aura *fa* dièse dans la modulation; soit qu'on l'écrive en *fa*, comme l'ont fait les musiciens anciens : car, bien qu'ils soient parvenus ainsi, à leur insu, à déguiser le même *fa* dièse en *si* naturel, cette évasion ne les a pas sauvés de la conséquence du principe : car, après tout, leur *si* naturel n'est qu'un dièse sous un autre nom.

Le dièse introduit dans un ton ne rend donc pas plus sa gamme *chromatique* que le bémol introduit dans un autre, parce que, dans

les deux cas, la note altérée n'appartient plus à la gamme à laquelle appartenait la note naturelle.

Le Dr Marx, en parlant du ton phrygien, dit qu'il est impossible de faire une cadence parfaite sur sa dernière note *mi*. Cela veut dire, en d'autres termes, que la note *mi* ne peut être considérée comme la tonique de la gamme dans laquelle un chant phrygien est construit, et il est étonnant qu'il n'ait pas su tirer lui-même cette simple conséquence. Nous n'examinerons pas ici la fausse idée qu'il s'est faite de ce mode : nous voulons seulement appeler l'attention du lecteur sur la raison qu'il donne de son assertion. Il dit donc qu'il est impossible de faire une cadence parfaite à la fin du mode en question, parce que dans ce cas il faudrait diéser le *re*, et que « cet accident ne peut être admis, parce qu'il rendrait l'échelle phrygienne *chromatique* en y introduisant deux semi-tons successifs ». Il va jusqu'à donner la succession de notes suivante, afin de le démontrer :

mi, fa, sol, la, si, ut, re♯, re, mi.

Les deux semi-tons successifs sont entre les trois dernières notes. Mais, ce principe posé, il reste la grande inconséquence de rendre une gamme chromatique en y introduisant un bémol. En effet, triton ou pas de triton, il n'y a pas une ombre de différence entre l'échelle qu'il cite pour la condamner, et la suivante, qu'il est obligé d'admettre bon gré mal gré :

fa, sol, la, si♭, si, ut, re, mi, fa.

Voici pourquoi la théorie enseigne que l'introduction d'un dièse dans un morceau de chant rendrait son échelle *chromatique* : c'est qu'elle ne sait pas réduire une mélodie à ses premiers éléments ; au lieu d'analyser un chant, elle ne sait qu'appeler l'attention sur les notes qui y entrent, à commencer par la dernière : si dans une modulation il y a un *fa*, et que dans une autre, peut-être une page plus loin, il y a un *fa* dièse, elle écrira les deux notes l'une à côté de l'autre dans la prétendue échelle; et si le chant n'est pas *chromatique*, l'échelle du moins le paraîtra.

Mais que fait-elle d'une mélodie dans laquelle il entre un bémol?

Cela paraît être un tout autre cas : d'abord, c'est la nécessité

qui a inventé le bémol, et chacun sait que la nécessité n'a pas de loi; ensuite, cet accident n'est jamais admis que *furtim et raptim*, en contrebande; enfin, comme tout souvenir doit en être effacé dès que la dureté du triton a été amollie, ce serait une maladresse impardonnable de l'écrire dans une échelle, lorsqu'il est clair que le triton ne peut jamais se montrer là.

Il faut avouer qu'en fait de principes les disciples de cette école ne sont pas difficiles à satisfaire.

Ce n'est pas d'hier, cependant, qu'il y a eu des hommes qui se sont aperçus que la méthode de classer les chants d'après leur note finale ne rend pas raison de leur construction harmonique, et qui ont soupçonné qu'il devait y avoir là un secret qui n'était pas encore découvert. Ceci n'a rien d'étonnant. Il faudrait se demander plutôt comment cette idée ne frappe pas quiconque sait lire le chant grégorien d'un œil intelligent. En effet, si la note finale doit distinguer toute une classe de chants de toute une autre classe de chants, comment et pourquoi se fait-il qu'il y en a un nombre si considérable dans chacune de ces divisions où cette distinction est inutile et incompréhensible, attendu que la seule différence entre les deux genres est la seule note finale? pourquoi, d'un autre côté, tant de mélodies dont la construction diffère évidemment d'un bout à l'autre, et qu'il faudrait par conséquent supposer appartenir à des divisions différentes, ont-elles cependant la même note finale? pourquoi encore trouvons-nous dans chacun des modes tant de passages qui sont identiquement les mêmes? est-ce que la note finale et distinctive des modes ne doit pas servir à distinguer un chant du commencement jusqu'à la fin? pourquoi enfin une modulation qui forme la terminaison propre d'un mode, qui sert à le distinguer d'un autre, et qu'il faudrait par conséquent supposer lui appartenir de droit et être sa propriété exclusive, se rencontre-t-elle si fréquemment et se répète-t-elle sans cérémonie au beau milieu de tant d'autres morceaux? Voilà ce que, du moins en substance, se demandait, au douzième siècle, l'auteur du petit traité connu sous le nom de *Tonale sancti Bernardi;* et ce qu'il y a de plus remarquable dans ses réflexions, c'est que la réponse qu'on lui fournit est si loin de le satisfaire, qu'il l'appelle un « subterfuge ».

Il procède en forme de dialogue :

« — Je m'étonne », dit-il, « de voir que les versets des répons se terminent par une autre finale que les répons eux-mêmes, et appartiennent évidemment à un autre ton ».

« — On a coutume de répondre à cela », réplique le maître, « que si l'on prend le chant du verset par lui-même, il appartient en effet à un autre mode ; mais il ne faut pas le considérer indépendamment de la partie du répons qui se répète, de sorte que le verset et la partie répétée ne forment qu'un même chant : de la même manière que dans les répons eux-mêmes il y a bien des clauses qu'on trouverait fautives et qui appartiennent à un mode différent, si on les prend isolément ».

Puisqu'il est question de répons, ce sont ces chants-là qu'il prend pour exemple ; mais il faut qu'une mélodie soit bien courte pour que le même fait ne s'y rencontre pas. Citons cependant le commencement d'un répons lydien, et ajoutons-y la modulation finale.



Voilà un chant comme on n'en trouve que dans l'Antiphonaire de S. Grégoire ; et ce serait, comme on dit, chercher midi à quatorze heures, que de tâcher d'analyser toutes ces différentes modulations par d'autres principes que ceux de la musique ordinaire. Néanmoins elles sont toutes fautives en elles-mêmes, *male compositæ :* les deux à *Plange* et à *quasi virgo,* parce qu'elles sont éoliennes ; *plebs mea,* parce qu'elle est hypo-mixo-lydienne ; *ululate,* parce qu'elle est dorienne ; *pastores,* comme étant hypo-mixo,

etc. encore; *in cinere,* parce qu'elle est ionienne; *et cilicio,* parce qu'elle est dorienne aussi, etc. Il y a pourtant un moyen efficace de les faire rentrer toutes dans l'ordre : c'est de les considérer comme faisant partie d'un morceau qui se termine en *fa.*

Voilà du moins ce que dit le maître, et son raisonnement est si pauvre, que le disciple lui-même à l'air de s'en moquer. « C'est là », dit-il, « à mon avis, une réponse évasive : elle a plutôt l'air de n'être qu'un subterfuge, qui n'a aucun fondement dans la vérité ».

Sur quoi le maître change tranquillement la conversation : il était en effet au bout de son latin.

Et pourtant l'énigme est si simple! Si, au lieu d'en appeler à la modulation en *fa* qui termine le morceau et qui a autant besoin d'explication que toutes celles qui la précèdent, notre professeur de plain-chant avait su assez de musique pour reconnaître le ton fondamental *ut,* il aurait vu toutes les autres modulations en découler comme de leur source.

Il fallait s'attendre à voir des hommes de la trempe de ce musicien du douzième siècle s'efforcer de pénétrer plus avant dans le secret des modulations grégoriennes. Malheureusement, ils n'avaient ni point de départ ni principes pour se guider. L'opinion universelle à cette époque était que la méthode d'après laquelle les chants étaient notés et divisés dans les modes que nous connaissons, était l'âme et l'essence, non seulement du plain-chant, mais de ce qu'on appelait la musique. Nous verrons dans le chapitre suivant comment S. Bernard ne trouvait pas de termes assez sévères pour censurer quelques auteurs qu'il appelait des « maladroits présomptueux », et qui s'étaient avisés de se servir du *si* bémol pour écrire le mode dorien sur une échelle nouvelle. Sans doute, aussi longtemps que la science n'était pas assez développée pour pouvoir dire le dernier mot sur le chant grégorien et s'imposer en dépit des résistances (1), il y aurait eu de graves inconvénients à permettre

(1) Un temps qui malheureusement ne devait jamais arriver : probablement, en premier lieu, parce que la notation et la théorie sont corrélatives et qu'il n'a pu venir à l'esprit de personne qu'on pût changer la première, et que la seule méthode de notation qui soit rationnelle est celle qui donne le ton aussi bien que la mélodie; deuxièmement, parce que les recherches qui finirent par retrouver la science de l'harmonie, se firent en dehors du

au premier venu d'expérimenter sur la notation et d'introduire dans le chœur des notions qui n'étaient encore qu'à l'état de recherches; et il n'était guère prudent de se jeter dans l'inconnu, quand on avait devant soi un système plausible pour cette époque, complet à sa façon, et qui, à part les erreurs de notation dont personne ne se doutait, répondait parfaitement à tous les besoins.

Cela soit dit en passant, car ce n'étaient pas précisément ces considérations-là qui entraient dans les vues des hommes dont le traité de S. Bernard représente l'opinion : ils défendaient leur manière de voir, parce que pour eux c'était la vérité, ou, comme ils s'exprimaient, la musique.

Dans une science qui ne pouvait procéder que par induction, empêcher les expériences, c'était fermer le chemin à la découverte. Mais, s'il était défendu de chercher, on pouvait toujours spéculer sur ce qu'on croyait savoir. Or qu'avait-on pour aider ces spéculations? Pas un seul principe qu'on puisse appeler scientifique. Lisez avec la plus grande attention le traité *de Cantu* d'un bout à l'autre : vous n'y découvrirez pas la moindre remarque permettant de soupçonner qu'on possédât alors les premiers rudiments de l'harmonie. Tout ce que nous y trouvons, c'est qu'on avait découvert qu'il entre huit notes dans la construction de toute mélodie : ces huit notes s'appelaient *diapason*, c'est-à-dire, le cercle de toutes les notes (1), et le terme est entièrement synonyme de notre mot *octave;* mais on s'imaginait que, comme un cercle véritable, on pouvait tirer celui-ci du premier point venu : peu importe par quelle note il commençât, dès qu'il y en avait huit, le diapason était complet. On croyait obtenir par là pas moins de sept octaves différentes : le traité dit positivement qu'elles avaient chacune la même importance, ou, comme il s'exprime, qu'elles étaient toutes égales en dignité; et, avec cette abondance de ressources, l'auteur du *To-*

plain-chant et par des hommes qui, ne recevant aucune assistance de celui-ci, en concluaient avec d'autant plus de force qu'il formait un système à part, et ainsi plus la musique avançait, et plus la brèche s'élargissait; troisièmement, la musique appelée moderne ne s'érigea que peu à peu en système complet : parallèlement à celui-ci il y en avait un autre que l'on croyait pouvoir faire remonter jusqu'aux temps les plus reculés de l'antiquité : le droit de prescription devait paraître trop certain et trop ancien pour qu'on osât y opposer une théorie que par la même erreur on croyait entièrement moderne.

(1) Littéralement : διὰ πασῶν χορδῶν, par toutes les cordes ou notes.

nale pouvait bien s'étonner de la pauvreté du résultat, puisque aucune d'elles ne paraissait pouvoir suffire à former un chant sans devoir appeler les autres à son secours.

Outre qu'il n'y a dans le même traité aucune allusion à la théorie des échelles proprement dite et que chaque échelle authentique y est considérée comme un fait isolé, les remarques que nous avons citées plus haut semblent prouver clairement qu'à cette époque il n'en était encore nullement question. En effet, si cette doctrine avait été inventée alors, l'auteur du *Tonale* aurait certainement répondu à son interlocuteur imaginaire que la seule échelle ionienne est responsable de tous les accidents qui se rencontrent dans un chant, par la raison toute simple qu'à proprement parler il n'y en a pas d'autre; et que si chacune de ses modifications, quand on les traite à part, produit un mode nouveau, il n'y a rien qui empêche d'en tirer parti dans le même morceau de chant, de sorte que celui-ci se trouvera appartenir à plusieurs modes à la fois.

C'est là ce que la théorie enseigne; et quand nous considérons les données d'où elle part, il est impossible qu'elle puisse enseigner autre chose. En effet, lorsqu'on s'en tient strictement à la forme que les modes occupent sur la portée, et qu'on ignore jusqu'au rôle que le *si* bémol joue dans la notation, il n'y a pas d'autre alternative que de se rejeter sur l'échelle naturelle, et de la considérer comme produisant à elle seule toutes les modulations qui se rencontrent dans les chants. Alors il suffit que deux lambeaux de cette échelle affectent l'oreille de la même manière que le font, par exemple, certaines modulations du septième ton, pour enseigner que l'échelle ionienne, comme on l'appelle, ainsi morcelée, produit des mélodies qui, prises dans leur ensemble, passent pourtant, comme nous allons le voir, par cinq ou six gammes différentes.

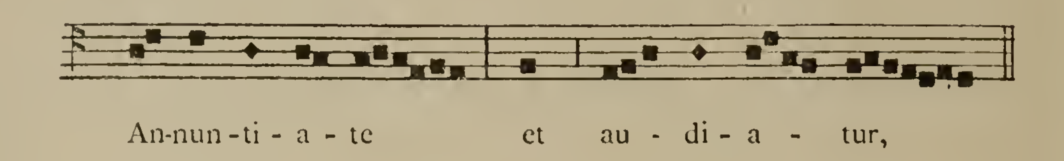
Ce ne peut être cependant que petit à petit que cette théorie a été formulée de manière à présenter un tout complet : car, pour en arriver là, il fallait absolument s'éclairer des lumières que des investigateurs d'un autre ordre jetaient graduellement sur la musique. Ne serait-ce pas un fait curieux si, au bout du compte, il se trouvait que l'ancien système, au lieu d'avoir précédé celui qu'on appelle moderne, en fût au contraire le dérivé plus ou moins com-

plètement? D'abord, ce n'est pas dans le traité *de Cantu,* ni dans d'autres écrits semblables, que nous trouverons le dernier mot sur les modes de Gui d'Arezzo; et nous nous adresserons tout aussi inutilement à ceux qui ont été et qui sont encore aujourd'hui les héritiers légitimes des vieilles traditions. Pour connaître à fond ce que nous appelons la théorie des échelles, il faut interroger des musiciens véritables, des hommes qui ont écrit sur la science de la musique. Se trouvant sur ce terrain, ils ne pouvaient passer sous silence ce qui a été durant des siècles la seule musique digne de ce nom. Son antiquité, ses formes étranges, ses effets inaccoutumés, tout devait les disposer à admettre les traditions restées entre les mains de ceux qui étaient naturellement censés en connaître le mieux le secret, c'est-à-dire, de ceux qui chantent ces antiques mélodies tous les jours. Ils prirent donc les faits sans les questionner, et les réduisirent en principes. Si les livres qu'ils ont écrits sur cette matière prouvent quelque chose, c'est leur manque de critique. Chez quelques-uns, il est colossal. Ces hommes si profondément versés dans la théorie et dans la pratique de la musique, et qui ont parfois écrit sur cette science des ouvrages qu'on peut appeler classiques, parlent du chant grégorien comme on l'aurait fait il y a mille ans. Ils voient et ils sentent bien qu'ils contredisent à chaque ligne leurs propres notions musicales; mais ils mettent ces contradictions sur le compte du sujet qu'ils traitent, sans sembler s'apercevoir que ce qui contredit la science ne peut jamais former un art. Leur point de départ, c'est qu'il y a deux systèmes de musique; ce fait, ils le posent en principe : ils ne se demandent pas même s'il est possible que deux systèmes contradictoires puissent se partager le même terrain scientifique, car ils croient en avoir la preuve sous les yeux. Ils sont donc comme dans une espèce d'aveugle bonne foi, et il n'est pas rare de les voir finir par s'enthousiasmer pour de prétendus principes qu'ils traiteraient de monstruosités si, ignorant leur origine et n'ayant par conséquent aucun préjugé en leur faveur, ils trouvaient qu'on veut les appliquer à la musique appelée moderne. Or nous affirmons que ce sont ces hommes-là qui sont les vrais pères de la théorie des échelles. Nous avons déjà souvent parlé de celle-ci; nous allons la considérer ici sous son point de vue prétendu scientifique.

Premièrement, de la même manière que, dans le système vrai, nous savons que l'échelle existe nécessairement et antérieurement à toute musique, les notes qui la composent étant à celle-ci ce que l'alphabet est au langage : ainsi, dans le prétendu système ancien, on suppose une existence antécédente à une série de quatorze échelles qui ne sont, à proprement parler, que la même échelle en *ut* diversement modifiée.

Deuxièmement, les premières notes de ces échelles sont véritablement leurs toniques, attendu que ce sont elles qui déterminent la nature des modes : ainsi, dans l'échelle phrygienne, la première note, qui est *mi*, est la tonique du mode, tandis que l'*ut* est une sixte mineure.

Troisièmement, les échelles sont, vis-à-vis de la première et vis-à-vis l'une de l'autre, ce que sont dans le système moderne les gammes dérivées ; ou plutôt, comme chaque échelle n'est qu'une modification de la première, chacune peut, dans un mode donné, changer cette modification pour une autre, afin d'amener un changement dans la modulation. Ainsi, dans le fragment suivant :



ce n'est pas la tonique *ut* qui passe en *fa*, et de là en *re* mineur (ce qui, entre parenthèse, est visiblement le cas) ; c'est l'échelle en *mi* qui perd sa dernière note en haut pour la changer contre une autre en bas : en d'autres termes, c'est l'échelle phrygienne qui devient dorienne.

Quatrièmement enfin, comme toutes les échelles subséquentes ne sont que des modifications de la première, aucune ne peut admettre des notes qui sont étrangères à celle-ci.

Les trois premières règles sont absolument inoffensives. Que quelqu'un ait la simplicité de croire que, pour construire une gamme pour le premier ton, il suffit de gratter l'*ut* de l'échelle naturelle, le rapport de *re* mineur à *fa* du mode éolien, ou de *re* mineur à *la* mineur du mode dorien, n'en restera pas moins un fait dont le premier morceau de chant venu nous fournira une preuve irréfu-

table. Mais réduire ou ramener toutes les échelles à une seule gamme, c'est n'admettre dans tous les modes grégoriens, avec toutes leurs nombreuses modulations, qu'une seule note sensible, qui est le *si* de l'échelle naturelle. Si ce principe était vrai, il n'y aurait dans la collection entière des chants que le mode ionien, composé probablement d'une dizaine de morceaux, qui se terminerait par une cadence parfaite, c'est-à-dire, par la tonique de sa modulation finale : tous les autres finiraient de manière à offenser l'oreille, ou du moins sans produire cette sensation de repos absolu que celle-ci exige, et que la seule cadence parfaite peut produire. La conclusion est rigoureuse : quelqu'un qui essayerait de la nier, prouverait seulement qu'il ne connaît ni les principes de la musique ni ceux de sa propre théorie. Sans doute, il pourrait mettre en avant un nombre illimité de chants qui contredisent ce que nous venons d'affirmer ; mais, si le principe fondamental de la vieille école est faux et absurde, ce serait une chose étonnante, en effet, que le premier morceau venu n'en fût pas une réfutation.

La théorie ne connaît donc qu'une seule échelle proprement dite, ou, pour parler comme on le fait en musique, un seul ton. Pour elle, la gamme naturelle est le tronc qui porte, comme autant de branches, une série de soi-disant échelles dont aucune n'est censée avoir une existence indépendante. Finir non seulement un morceau de chant, mais une phrase quelconque, de manière à créer ce qui s'appelle une modulation, c'est-à-dire, de manière à accuser une gamme autre que celle qui est représentée par l'échelle ionienne, serait séparer la branche du tronc, et par conséquent détruire l'unité du système. Or une modulation de cette nature ne peut se faire qu'à l'aide d'un signe chromatique quelconque ; et voilà la véritable raison pour laquelle la théorie non seulement ne veut pas les admettre, mais va jusqu'à nier qu'ils entrent dans ce qu'elle appelle la musique ancienne.

Maintenant, de quelque côté que nous nous tournions, ou à quelque page que nous ouvrions un livre, nous ne rencontrons que des faits contradictoires ; et, au lieu d'une application générale et constante de ce dernier principe, nous trouvons dans chaque mode une manipulation du chant, réduite pour ainsi dire en méthode, qui a pour but de l'éluder : non pas que l'ancienne école ait la cons-

cience du fait, mais la nature l'emporte sur la théorie. Ceci est un sujet que nous traiterons dans le chapitre suivant.

Ce que nous avons dit touchant la transposition des modes, prouve que la manière purement conventionnelle dont ils sont notés ne peut pas fournir leurs vraies formules : en d'autres termes, du tableau synoptique qui représente cette notation, l'on ne peut pas extraire un corps de lois destinées à régir le traitement harmonique des chants, après que ceux-ci auront pris la place qu'ils ont été destinés à remplir dans le système. Considérées dans leur ensemble, leurs relations musicales ne peuvent procéder que de leur position mutuelle. Si nous changeons cette position, les premières relations disparaissent pour faire place à d'autres; si nous en plaçons quelqu'un de manière qu'il devienne isolé des autres, il cesse d'appartenir au système. C'est ainsi que le Dr Marx donne pour exemple d'un chant éolien un choral en *sol* mineur. Or, même d'après lui, ce mode finit en *la* mineur : le choral n'est donc pas éolien. Peut-être a-t-il été transposé; mais, transposé ou non, l'on ne peut nier qu'il ne fait pas partie du système : arrivé à la fin, il fait une cadence parfaite par *fa* dièse. Si le morceau était écrit en *la* mineur, et par conséquent éolien, la vieille école pourrait, à son point de vue, faire une objection à un *sol* dièse; mais contre le dièse en question elle n'a le droit de rien dire : car une échelle en *sol* mineur n'est pas une branche de son arbre, et un air dans ce ton n'est pas de sa compétence.

Or cette dernière remarque s'applique, à la lettre, à chaque mode en particulier. Si nous prenons, par exemple, le septième, nous voyons, premièrement, qu'il est noté dans une position où il est physiquement impossible à un chœur de le suivre; et deuxièmement, qu'il se chante et ne peut se chanter qu'en *re*. Nous sommes donc obligé de conclure que *re* est le ton (fondamental) du septième mode (1) : d'où il suit qu'il n'est pas plus du ressort de la théorie qu'un choral en *sol* mineur.

Ces principes sont nécessairement applicables à tous les modes qui se transposent. Quant à ceux qui se chantent comme ils sont,

(1) Nous parlons de ce mode comme d'un tout. Chanté en *re*, il descend, mais très rarement, jusqu'au *sol*, et monte jusqu'au *mi*, tandis que *la* est la note du psaume. Tout autre ton le rendrait donc inaccessible à certaines voix.

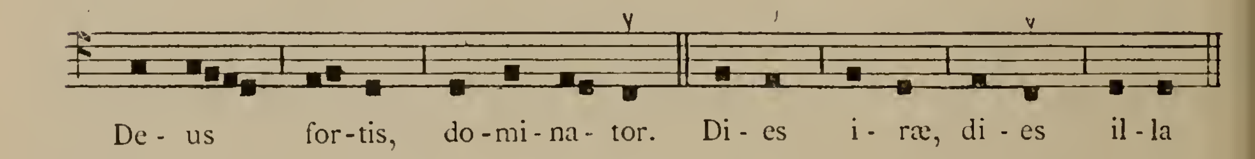
leurs relations harmoniques avec les autres n'en sont pas moins changées : de sorte qu'il ne reste pas un lambeau du vieux système qui puisse les affecter.

Mais supposons, pour le moment, que la transposition des modes n'ait pas lieu, et que tous se rendent comme ils sont notés : nous disons que la théorie qui les réduit tous à une seule gamme devient fausse, et toutes les conséquences qu'on en veut tirer, de nulle valeur, s'il est prouvé qu'il existe dans le chant une gamme, c'est-à-dire, un ton, qui a une existence indépendante et ne se rattache à l'échelle naturelle que par des principes purement musicaux, et par conséquent non reconnus par l'ancienne école. Ce n'est pas sans raison que celle-ci veille d'un œil si jaloux sur le *si* naturel de son échelle lydienne, car c'est uniquement par cette note qu'elle peut espérer de rattacher le mode lui-même à sa théorie. Nous ne voulons pas dire que le *si* bémol lui est plus mortel, par exemple, que le *fa* dièse; mais, tandis que la tournure du chant permet, à peu près toujours, d'éliminer un *fa* naturel qui offenserait l'oreille, le *si* bémol, au contraire, est aussi nécessaire au chant que le *si* naturel lui-même, et nous n'oserions pas prendre sur nous de dire laquelle de ces deux notes s'y rencontre le plus souvent. Quoi qu'il en soit, ce que nous affirmons sans crainte d'être démenti, c'est que jamais le *si* bémol ne paraît dans un chant sans faire partie d'une modulation en *fa*. Le nombre de ces modulations doit donc être à peu près innombrable, et deux modes entiers, savoir le lydien et son plagal, ne se terminent pas autrement. Si le *si* bémol est introduit ici pour éviter le triton, pourquoi affecte-t-il précisément la note qui est indispensable pour convertir une série de notes sans queue ni tête, en une gamme régulière en *fa?* La question n'est pas oiseuse.

Voilà donc un ton, et l'un des plus importants, qui forme, non pas une branche du tronc ionien, mais un arbre à part, et d'une grosseur considérable. Nous pourrions en dire autant des autres modes; mais, comme il faudrait soulever la question du dièse, nous passerons outre pour le moment, considérant d'ailleurs que nous avons suffisamment prouvé notre thèse. Cependant, puisque nous venons de nommer le dièse, nous ajouterons encore quelques mots sur la fausse notion que l'ancienne école enseigne

touchant cette note, et sur la raison pour laquelle elle la répète.

Et d'abord, elle considère une note qui descend plus bas qu'une échelle quelconque, comme appartenant, non plus à celle-ci, mais à l'échelle ionienne. Ainsi, comme l'*ut* ionien a été effacé de cette échelle, afin d'en faire une pour le mode dorien, c'est l'*ut* ionien qui reparaît quand ce dernier mode descend sur cette note. C'est pour cette raison que les *ut*, dans les deux exemples suivants, si différents qu'ils soient, sont néanmoins censés avoir la même raison d'être :



De la même manière, un *fa* dans la cadence finale du septième et du huitième ton devrait toujours rester naturel. Pourquoi cela ? Parce que la première note de l'échelle mixo-lydienne est la cinquième de l'ionienne; et, si la première descend, elle rentre dans la seconde. Or la quatrième note de celle-ci est, non pas un *fa* dièse, mais un *fa* naturel.

C'est pourtant cette théorie qu'on ose opposer à la science, et ce sont ces misérables enfilades de notes que l'on compare à l'échelle musicale, au détriment de celle-ci. Les premières, dit-on, sont des « échelles naturelles », tandis que le système moderne ne nous en donne que d'« artificielles ». Il est évident que, pour celui qui a fait ces observations, ce sont les signes chromatiques qui lui ont donné le change sur la nature des échelles qui en sont affectées : il les appelle « artificielles», parce que, pour lui, elles ont l'air de l'être. Or ces mêmes signes ressortent, non pas de ce qui se fait dans l'échelle quand on la transpose, mais de notre méthode de notation. L'échelle musicale, n'importe comment elle se présente aux yeux, n'a reçu aucun changement intrinsèque : en d'autres termes, nos échelles modernes ne font que représenter les différentes positions dans lesquelles peut se trouver la même échelle musicale. Quant aux signes chromatiques qui s'écrivent à la clef, ou sur la portée quand la phrase change de ton, il faut bien remarquer qu'ils affectent, non pas les notes, mais les lignes ou les intervalles qu'elles

doivent occuper; et les anciens, qui n'avaient pas de lignes ou d'intervalles, n'avaient pas besoin non plus de tous ces signes purement conventionnels. Nous notons, comme on dit, en *ut*, une échelle que nous appelons naturelle; mais, pour ce qui concerne l'échelle elle-même, il n'est pas plus naturel de commencer par *ut* que de commencer par *sol*. Toutefois, la première position étant supposée, il faut bien la prendre en considération en se servant de la seconde; et c'est pourquoi il faudra s'attendre à trouver la portée revêche jusqu'à un certain point, et c'est ce qui arrive : car la ligne où il est convenu d'avance d'écrire un ton entier, doit maintenant porter un demi-ton. C'est le *fa* dièse, l'horreur de la vieille école. Et pourtant, cette note n'est ni un dièse ni un *fa*. D'abord, ainsi que nous venons de le voir, le signe affecte, non pas la note, mais la ligne. Quant au *fa*, cette note est la quarte de la gamme en *ut*. Dans une autre gamme, quelque note occupera naturellement la même ligne et rendra le même son; mais, pour qu'on puisse l'appeler *fa*, il faut qu'on généralise le terme : alors, *fa* sera la quarte dans une échelle, la quinte dans une autre, la tonique dans une troisième, et ainsi de suite; et en réalité, c'est ce qui a lieu en pratique; seulement, on ne réfléchit pas toujours à ces principes.

Nous sommes entré dans ces longs détails, afin que le lecteur puisse se faire une idée exacte de ce qu'est au fond la théorie des échelles, car il y a un moyen bien simple de couper court à toute cette controverse : c'est de traiter le plain-chant, non pas comme la nécessité a forcé les chantres du moyen âge de le noter sur une portée imparfaite, mais comme il est en réalité, c'est-à-dire, comme il doit être rendu. Nous ne croyons pas en effet que le théoricien le plus sévère nous trouve en faute, quand nous affirmons que les tons grégoriens ont été composés, non pas afin qu'ils puissent présenter une certaine apparence sur le papier, mais afin qu'ils puissent produire un certain effet quand on les chante. Or cet effet est le résultat des transpositions que la plupart d'entre eux ont à subir; et en abordant ce sujet nous arrivons, pour ainsi dire, à notre deuxième étape sur le terrain des recherches. Si ces transpositions sont systématiques, il est clair que ce n'est que par elles que nous pouvons juger du système. Or, quoique nous parlions ici d'un principe qui est venu jusqu'à nous traditionnellement, cependant,

comme c'est dans le même principe que consiste tout le système grégorien, nous irons en arrière aussi loin que le douzième siècle pour le prouver par le témoignage d'un des plus anciens traités sur le chant que nous connaissions, celui de saint Bernard (1).

Nous traduisons un peu librement le passage qui suit, afin de le rendre tout à fait clair, mais nous adhérons strictement au sens.

« Il est clair comme le jour qu'un chant est mal composé lorsqu'il descend si bas qu'on ne peut l'entendre comme il faut, ou qu'il s'élève si haut qu'il est impossible de le chanter : il doit être tel qu'on puisse le chanter en haut et l'entendre en bas. Cette portée moyenne se compose, selon quelques-uns, de huit notes; selon d'autres, de neuf : c'est-à-dire, lorsque l'on considère l'étendue, non pas de voix criardes, mais de voix moyennes. Néanmoins, d'après une opinion qui paraît préférable, un chant peut s'étendre jusqu'à dix notes, à cause de l'autorité du psaltérion, qui a dix cordes... Pour obtenir ces dix notes, il faut en ajouter une en haut et en bas à chaque échelle » (2).

Pour bien comprendre ce passage, il faut considérer que saint Bernard parle ici de toute espèce de voix chantant à l'unisson, ainsi qu'était composé le chœur de sa propre abbaye : car chacune isolément, et une voix aiguë en particulier, peut chanter plus de huit, neuf, et même dix notes; mais, lorsqu'elles chantent ensemble, une voix haute ne pourrait suivre en bas une voix grave au delà d'une certaine note, de la même manière qu'une voix grave ne pourrait monter avec une voix haute au delà d'une certaine autre note : c'est entre ces deux notes que se trouve la portée moyenne en question.

(1) Cela ne sera peut-être pas inutile. Dom Guéranger, entre autres, suggère quelque part que les modes se chantaient autrefois comme ils sont notés, et qu'on les faisait exécuter par des voix différentes. Il va même jusqu'à regretter que cette coutume ait été abandonnée. Lors même que la chose aurait été vraie dans quelques cas particuliers, cela ne prouverait pas la vérité de la théorie.

(2) « Luce siquidem clarius est cantum illum male et inordinate compositum, qui vel ita deprimitur, quatenus, prout decet, audiri nequeat; vel ita elevatur, ut cantari non valeat. Sic enim fieri debet, ut in inferioribus auditorem, et in superioribus prolatorem habeat. Hujus mediocritatis tenorem quidam in octo, quidam in novem vocibus esse voluerunt, non clamorosarum, sed vocum mediocrium possibilitatem considerantes. Verumtamen secundum illos quorum exquisitior videtur esse sententia, usque ad decem voces potest cantus progredi, propter auctoritatem psalterii, quod decachordum est... collocatis altrinsecus duabus vocibus, altera superius, altera inferius ».

La phrase, dans les tons grégoriens, parcourt, en moyenne ordinaire, une étendue de dix notes : c'est un fait que nous découvrirons plus tard. Il est vrai encore qu'il y a certains tons, savoir le deuxième, le troisième et le sixième, qui se chantent à une portée telle, que, si vous ajoutez cette note additionnelle en haut et en bas, vous définissez exactement cette étendue ordinaire de dix notes. Mais, selon son habitude, il faut que la théorie fasse une règle générale de quelques faits particuliers. On nous demandera peut-être si nous interprétons correctement les paroles de saint Bernard. Là-dessus il n'y a pas le moindre doute, et nous le prouvons.

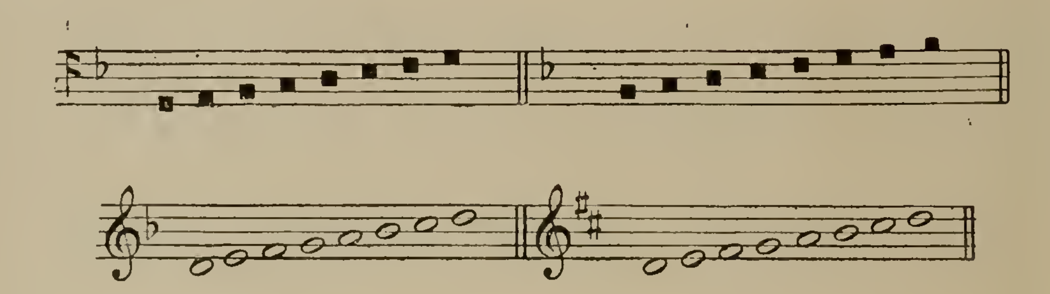
D'après la théorie, chaque ton authentique monte trois notes plus haut que son plagal, et chaque ton plagal descend trois notes plus bas que son authentique. Or les paroles que nous venons de citer portent précisément sur ce sujet. Le traité blâme en termes plus que sévères ceux qui construisent un chant plagal de manière à le faire monter aussi haut que toute l'échelle de son authentique, ou un chant authentique qui descende aussi bas que l'échelle de son plagal. Pourquoi cela? Nous venons d'en voir la raison : un chant plagal qui monte aussi haut ne peut se chanter, et un chant authentique qui descend aussi bas ne peut s'entendre comme il faut. De là il faut conclure que si nous prenons les tons deux à deux, il y en a au moins un qui doit être transposé. Nous disons *au moins un*, car le septième et le huitième se transposent tous les deux.

Prenons le premier et le deuxième pour exemples. Le premier se chante comme il est noté : là-dessus personne ne soulèvera la moindre difficulté. S'il en était ainsi du deuxième, quel mal pourrait-il y avoir à ajouter trois notes à son échelle? Nous ne ferions que l'élever aussi haut que le premier, et la critique de saint Bernard serait sans cause. Mais si le deuxième ton se chante toujours systématiquement plus haut que le premier, alors nous pouvons voir immédiatement que si l'on ajoutait trois notes à son échelle, ce serait la mettre hors de la portée de certaines voix (1).

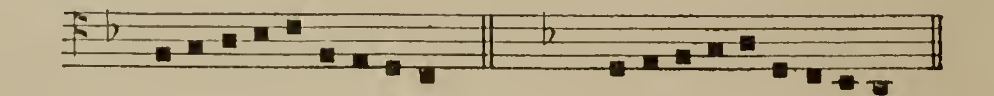
(1) Ajoutons ici que tout cela ne peut s'appliquer qu'à deux des tons appelés plagaux, c'est-à-dire, au deuxième et au sixième, qui ne peuvent jamais s'élever jusqu'à l'octave de leur tonique : s'ils le faisaient, le premier monterait jusqu'au *fa* dièse, et le deuxième

Il s'élève ici une question très importante. Nous parlons constamment de tons qui se transposent, et d'autres qui ne se transposent pas. Quelle est la règle qui préside à ces transpositions? Nous répondons que c'est celle que nous avons déjà nommée la règle de la dominante. Nous avons dit qu'il y a dans chaque ton une note très en relief qu'on appelle de ce nom, et que toutes les dominantes se chantent à la même portée. Or un certain nombre de tons ont pour dominante *la;* et, en examinant leur portée générale, il est facile de voir qu'ils sont destinés à être chantés comme ils sont notés. La conséquence est que tous les autres tons doivent se chanter à une portée telle, que leur dominante puisse devenir *la* de la même manière. Donnons-en un exemple ou deux.

Le premier ton est un de ceux qui ont cette note pour dominante; si nous le comparons au cinquième, nous trouvons que la dominante de celui-ci est représentée par *ut :* il faut donc le baisser d'un ton et demi.



Les deux suivants sont plagaux : ce sont le sixième et le deuxième.



jusqu'au *fa*. Le quatrième, d'un autre côté, pourrait très bien aller aussi haut que le troisième : car alors il ne ferait qu'arriver au *mi*, note, il est vrai, qui n'est plus dans la limite moyenne. Le cas est absolument le même pour le huitième ton : s'il montait jusqu'à l'octave de la première note de son échelle, il ne ferait encore qu'arriver au *mi*. On n'en trouve pas d'exemples dans ce ton lui-même, mais il y en a dans le lydien.

Quant aux limites en bas, rien n'empêche le premier et le cinquième ton de descendre d'une quarte, à la façon du deuxième et du sixième; et le fait est qu'il y en a plus d'un exemple. Un chant alors n'arrive qu'au *la*. Le septième seul descend jusqu'au *sol*, et le seul exemple que nous en ayons trouvé dans nos livres modernes est dans le *Lauda Sion*. Il y en avait d'autres jadis, comme l'édition de Reims porte à le croire; mais il paraît qu'ils ont été tous éliminés.



Pour un musicien, il y a quelque chose de très frappant dans ces quatre tons, écrits ainsi dans leurs propres gammes : ils lui donnent, en effet, comme un premier aperçu de la vraie nature du système grégorien. Mais ce sujet serait ici prématuré. Il suffit, pour le moment, d'avoir établi le fait de ces transpositions : une fois admises, comme elles doivent absolument l'être, toute la théorie des échelles tombe par morceaux. Pour ne pas aller au delà de ces quatre tons, l'ionien, au lieu de servir de souche aux autres, en devient complètement isolé; le dorien, au lieu de s'élever sur le deuxième degré de l'ionien, devient son ton mineur parallèle; le sixième, au lieu d'être un rejeton direct du même ionien, acquiert une position tellement indépendante, que, comme nous le verrons plus tard, il forme un des tons maîtres du système, l'autre étant le huitième; finalement, le deuxième est séparé du premier d'une manière également effective.

Il est donc prouvé que les premier, cinquième, sixième et deuxième tons sont construits chacun dans une gamme indépendante, et nous prouverons la même chose des autres. Cela nous ramène à notre point de départ. Supposez que l'orgue d'aujourd'hui soit un instrument différent de ce qu'il était au temps dont parle le D[r] Marx — chose, du reste, qu'il faudrait d'abord prouver — qu'a cela à faire avec ce qu'il appelle les tons *ecclésiastiques?* ou, pour poser la question de manière qu'elle porte sur les autres observations que nous avons citées, quelle différence peut-il y avoir, disons-nous, entre une antienne du premier ou du sixième ton, et un morceau de musique vocale écrit en *re* mineur ou en *fa,* pour que les gammes desdites antiennes doivent s'appeler *naturelles* et *vocales,* et les gammes des deux morceaux de musique *artificielles* et *instrumentales?* Nous avons déjà fait nos observations sur la première de ces épithètes. La deuxième démontre encore une fois le degré de connais sances compétentes avec lequel on ose s'aventurer sur ce terrain. On voit cependant qu'il est fait allusion ici à un certain procédé d'après lequel quelques-uns de nos instruments de

musique, et en particulier nos orgues et nos pianos, sont accordés, et qui s'appelle leur tempérament; et l'auteur de la remarque est évidemment d'opinion que, lorsqu'on forme une gamme en rapport direct ou indirect avec la gamme en *ut*, en y introduisant un ou plusieurs dièses ou bémols, il est absolument indispensable qu'elle passe par le procédé en question.

Si la théorie veut absolument placer la différence entre la musique et le chant grégorien là où elle n'est pas, c'est-à-dire, dans la construction intrinsèque de leur échelle respective, nous devons faire observer avant tout que cette différence est antérieure à ce même procédé de tempérament. Il est vrai, en effet, que si nous analysons abstractivement l'échelle moderne, telle que nous la trouvons, par exemple, dans nos traités d'acoustique, nous voyons qu'elle est différente de la formule qui nous est venue des anciens. Ceci nous mène sur le terrain de l'acoustique; et nous ne savons jusqu'à quel point le sujet pourra être intéressant pour la généralité des lecteurs. Néanmoins, c'était notre intention de poursuivre la théorie dans tous ses détours; et si nous sommes forcé de nous y arrêter quelques moments, nous serons aussi bref que la question le permet.

La différence entre le système musical des anciens et celui des modernes résiderait donc en dernier ressort dans la formation de l'échelle musicale. Mais, bien que cette échelle soit la base de toute musique, cependant la différence dont nous parlons ne l'affecte pas d'une manière suffisante pour laisser sur une mélodie une impression si décidée, que l'on puisse dire : Tel morceau est construit sur l'ancienne échelle, et tel autre sur la moderne. Jusque-là nous mettons le procédé de tempérament hors de cause.

Toute la théorie de l'échelle, telle qu'elle existait chez les anciens, est contenue dans ce que l'école de Pythagore appelait le quaternaire sacré, c'est-à-dire, dans les nombres 1, 2, 3, 4 (1). Ainsi, si le nombre de vibrations faites par une note donnée est représenté par 1, son octave sera représentée par 2, attendu que le nombre de ses vibrations est double. Le même nombre sera à sa quinte ce que

(1) On dit que Pythagore basait son calcul sur la longueur proportionnelle d'une corde. Dans ce cas, il faudrait renverser les fractions. En calculant le nombre de vibrations, nous suivons la méthode moderne.

2 est à 3, et à sa quarte ce que 3 est à 4 : c'est-à-dire que, pour chaque 2 vibrations de la tonique, la quinte en fait 3, et pour chaque 3 vibrations de la même tonique, la quarte en fait 4 : de sorte que la formule de la quinte sera $\frac{3}{2}$, et celle de la quarte, $\frac{3}{4}$.

Jusque-là les deux systèmes sont d'accord; désormais ils se séparent.

En soustrayant le plus petit nombre du plus grand, c'est-à-dire, la quarte de la quinte, nous trouvons que la première est contenue dans la seconde $\frac{9}{8}$ de fois : la différence est donc $\frac{1}{8}$; et cette fraction donnait aux anciens la formule générale qui suit : Étant donnés deux tons en succession, le deuxième fera le même nombre de vibrations que le premier, plus $\frac{1}{8}$ de ce nombre : de sorte qu'en multipliant un nombre ou un ton donné par $\frac{9}{8}$, on trouvera le nombre ou ton suivant.

Nous voilà en possession de cinq éléments : la tonique, la quarte, la quinte, l'octave, et la formule qui nous permettra de trouver les notes qui manquent pour compléter l'échelle. Si donc nous représentons la première note par 24, la quarte sera 32, la quinte sera 36, et l'octave, 48. Pour trouver les autres notes, nous n'avons qu'à multiplier celles que nous connaissons par $\frac{9}{8}$: le résultat sera l'échelle suivante :

ut,	*re,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut.*
24,	27,	$30\frac{3}{8}$,	32,	36,	$40\frac{1}{2}$,	$45\frac{9}{16}$,	48.

Ou, si nous préférons de simples fractions, nous aurons :

ut,	*re,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut.*
1,	$\frac{9}{8}$,	$\frac{81}{64}$,	$\frac{4}{3}$,	$\frac{3}{2}$,	$\frac{27}{16}$,	$\frac{243}{128}$,	2.

Avant d'aller plus loin, il faut faire une observation très importante. La formule uniforme dont nous nous sommes servi pour trouver chaque ton, fait que leurs rapports ou proportions sont partout les mêmes. Ce n'est pas tout : car les rapports sont encore égaux non seulement entre les demi-tons, le *mi* étant contenu dans le *fa* exactement le même nombre de fois que le *si* l'est dans l'*ut;* mais, n'importe quelle combinaison nous fassions avec toutes

ces notes, nous trouverons partout la même égalité de rapports. Ainsi il y a dans cette échelle trois tierces majeures, trois tierces mineures, quatre quartes et quatre quintes; et, en faisant le calcul nécessaire, on trouvera que les proportions entre chacune d'elles sont respectivement les mêmes partout. C'est ainsi que non seulement nous avons une formule uniforme pour les tons, pour la quarte et pour la quinte; mais la fraction $\frac{81}{64}$ nous donne celle de la tierce majeure, tandis que si nous divisons la quarte par la seconde, ou $\frac{4}{3}$ par $\frac{9}{8}$, nous obtiendrons la formule de la tierce mineure, la fraction étant $\frac{32}{27}$.

Cette exactitude parfaite est une présomption en faveur de l'ancienne échelle. Néanmoins, comme nous avons admis *a priori* que la formule $\frac{9}{8}$ est générale pour tous les tons, et que l'échelle moderne n'est pas d'accord en cela avec l'ancienne, nous pouvons encore prouver l'exactitude de celle-ci par deux calculs indépendants, dans lesquels nous ne ferons entrer que des facteurs qui sont admis des deux côtés.

Le premier calcul est par une succession de quintes ; le deuxième, par une succession de quartes.

En écrivant une succession de quintes, tout musicien sait qu'il faut prendre la note *fa* comme point de départ. Or la formule de cette note est $\frac{4}{3}$. Si donc nous multiplions cette fraction par $\frac{3}{2}$, qui est la formule de la quinte, nous trouverons la quinte de *fa*, qui est *ut* ; et, en continuant notre opération sur chaque nombre ou fraction trouvée, nous obtiendrons la série qui suit :

fa,	*ut,*	*sol,*	*re,*	*la,*	*mi,*	*si.*
$\frac{4}{3}$,	2,	3,	$\frac{9}{2}$,	$\frac{27}{4}$,	$\frac{81}{8}$,	$\frac{243}{16}$.

Pour réduire ces quintes à une échelle régulière, il faut les diviser par 2, 4 ou 8, selon qu'elles sont 1, 2 ou 3 octaves trop hautes. Or la première note est en son état normal; les deux suivantes sont une octave trop hautes; *re* et *la*, deux octaves, et *mi* et *si*, trois octaves. Si quelqu'un est assez curieux pour faire l'opération, il retrouvera l'échelle ci-dessus.

Deuxièmement, si nous écrivons toutes les quartes en succession,

il faut commencer par *si* (1). Or cette note n'est pas représentée dans les deux échelles par la même formule : il faut donc partir d'un point qui ne soit pas sujet à controverse. Pour cela, prenons encore une fois le *fa*. Ici cependant, dans l'ordre dans lequel nous le trouvons, c'est-à-dire, la dernière note de la série, il se trouve trois octaves au-dessus de la position qu'il doit occuper dans l'échelle. Il faudra donc commencer par le multiplier par 8, et cela nous donnera $\frac{32}{3}$. De plus, comme ce procédé nous oblige à calculer nos quartes dans l'ordre descendant, nous aurons à les diviser par $\frac{4}{3}$, au lieu de multiplier comme nous avons fait pour les quintes. Le résultat sera comme suit :

si,	*mi,*	*la,*	*re,*	*sol,*	*ut,*	*fa.*
$\frac{243}{128}$,	$\frac{81}{32}$,	$\frac{27}{8}$,	$\frac{9}{2}$,	6,	8,	$\frac{32}{3}$.

Pour réduire ces quartes à une échelle en règle, il faut les diviser comme nous l'avons fait ci-dessus, et nous retrouverons encore une fois l'échelle première.

Toutes les expériences de nos savants modernes doivent s'écrouler devant ces nombres. Nous en venons maintenant à la formule qu'ils donnent de l'échelle; mais nous allons l'introduire ici d'une manière quelque peu détournée.

(1) Les anciens semblent s'être servis de la quarte pour calculer leur échelle. Comme ils devaient prendre *si* pour point de départ, ils appelaient cette note ὑπάτη ὑπάτων, mots qu'il faut interpréter ici par la note la plus basse : en d'autres termes, la note fondamentale, non pas de leur musique, car comment ou pourquoi aurait-elle pu avoir été la note fondamentale? mais de leur acoustique, distinction que nous croyons bien fondée. Gui d'Arezzo les a imités en cela, et c'est ainsi qu'il a fait une connaissance imparfaite avec le *si* bémol. Une opinion plus générale parmi les écrivains sur la musique est que le *la* était la vraie note fondamentale de l'ancien système, et ils semblent se perdre en conjectures là-dessus. La chose est cependant bien simple. Cette note est en effet la base, le centre et le point de départ du système grégorien, et c'est précisément ce système que l'on a pris pour celui des anciens. Une autre observation se présente ici : le *la* a certainement joué et joue encore un certain rôle d'une façon ou d'une autre, et en certains pays il sert encore de point de départ en accordant les instruments. Nous croyons que les premiers diapasons donnaient cette note. Or, qui a défini la valeur de cette note? N'est-ce pas l'Église, qui aura encore, indirectement, accordé tous nos instruments de musique, en donnant, plus ou moins traditionnellement, selon toute probabilité, au son exprimé par la note en question une portée moyenne pour le chant de ses psaumes? car il ne faut pas oublier qu'elle chantait le *la* bien des générations avant que les savants modernes se soient mis à en calculer les vibrations.

Et d'abord, il faut remarquer que, lorsqu'on veut représenter l'échelle par des nombres ronds, il est bon de prendre pour point de départ le nombre qui donnera le moins de fractions : or ce nombre est 24; et conséquemment c'est celui-là que l'on trouve généralement dans les traités qui donnent à l'échelle une forme numérique. En second lieu, il faut encore faire observer que, dans cette espèce de calcul, il n'est pas rare de trouver des auteurs qui négligent ces mêmes fractions, par la raison que, si elles sont mathématiquement correctes, elles ne sont, en pratique, que d'une légère importance : car, après tout, ce n'est pas dans ces livres que les facteurs d'instruments de musique vont chercher leurs formules. Or, dans l'échelle numérique que nous avons donnée ci-dessus, il y a trois fractions semblables; si nous les mettons de côté, nous aurons les nombres ronds suivants :

ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.
24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48.

Réduits en fractions, ces mêmes nombres donnent :

$$1,\ \frac{9}{8},\ \frac{5}{4},\ \frac{4}{3},\ \frac{3}{2},\ \frac{5}{3},\ \frac{15}{8},\ 2.$$

Or c'est là précisément la formule moderne de l'échelle. Est-ce de cette manière qu'on a procédé pour la rédiger? Nous n'en savons rien; mais la coïncidence est assez remarquable pour le faire soupçonner. En tout cas, la première chose qui nous frappe dans cette formule, c'est qu'elle contient trois fractions qui sont plus petites que celles qui leur correspondent dans l'ancienne échelle, : ainsi, entre *ut* et *re,* aussi bien qu'entre *fa* et *sol,* la distance est plus grande qu'entre *re* et *mi* et qu'entre *sol* et *la.* Il suit de là que les rapports ne sont plus, comme dans l'ancienne échelle, les mêmes partout; et la conséquence de cette différence paraît aussitôt, dès qu'on se sert de cette échelle comme formule pour en construire d'autres. En d'autres termes, les fractions négligées sont sûres, tôt ou tard, de revendiquer leurs droits. Ainsi une échelle en *re* aura pour tonique $\frac{9}{8}$; or cette fraction est aussi la formule de la seconde : par conséquent, le *mi* ne sera pas $\frac{5}{4}$, mais

$\frac{81}{64}$. La quinte *la*, qui doit se trouver en multipliant $\frac{9}{8}$ par $\frac{3}{2}$, ne sera pas $\frac{5}{3}$, mais $\frac{27}{16}$: tout comme dans la formule ancienne.

Ce sont là des espèces de contradictions dont certains savants s'évertuent inutilement à chercher la cause. Il y en a un qui observe que, « les distances entre les tons n'étant pas les mêmes partout, il semble y avoir dans la série naturelle quelque chose d'arbitraire qu'il est impossible d'expliquer » (1).

Un autre remarque que, lorsque nous prenons l'échelle formule et que nous calculons par elle une série d'échelles nouvelles, nous voyons immédiatement paraître des différences inexplicables (2). Or ces différences sont si loin d'être inexplicables qu'elles sont exactement égales au montant des fractions négligées. Par exemple, il nous dit que le *ré* de la deuxième corde du violon est trop haut pour former une tierce majeure avec le *si* bémol de la première corde. Nous allons voir que le fait n'est pas exact; mais examinons pourquoi cela paraît ainsi.

Si nous prenons *fa* ou $\frac{4}{3}$ pour point de départ et que nous le divisions par $\frac{3}{2}$, nous trouverons une note qui sera une quinte plus bas, c'est-à-dire, *si* bémol : la formule de cette note sera donc $\frac{8}{9}$. Or, pour trouver la tierce majeure de cette note, qui est *ré*, il faudrait, d'après le calcul moderne, la multiplier par $\frac{5}{4}$, formule de la tierce majeure : bien, cela nous donne $\frac{10}{9}$. Mais dans l'échelle formule cette note est exprimée par $\frac{8}{9}$: le *ré* de la corde libre du violon est donc tant soit peu trop haut.

Mais, si nous prenons $\frac{8}{9}$ ou *si* bémol, et que nous le multipliions par $\frac{81}{64}$, la formule de la tierce majeure telle que nous la trouvons dans l'échelle ancienne, le résultat sera $\frac{8}{9}$, et par conséquent la tierce est juste.

Mais il y a aujourd'hui des instruments qui enregistrent avec une précision infaillible le nombre de vibrations produites par un son. Conséquemment, l'on nous dit que la formule de l'échelle moderne est le fruit de l'expérience. Or cela pourrait à peine être le cas : car cette échelle avait reçu sa forme présente bien longtemps avant que ces instruments eussent été inventés. Bien plus, lorsque

(1) G. Lamy, *Cours de physique de l'École polytechnique.*

(2) C. C. Person, *Cours élémentaire de physique.*

ces mêmes instruments sont mis en fonction, le nombre de vibrations que chaque note doit produire est un fait anticipé. Citons ici un savant, la plus grande autorité en ces matières qui existe, du moins en Angleterre. En expliquant les propriétés de la syrène, il s'exprime ainsi : « Maintenant nous allons combiner nos notes en ordre défini, tandis que les oreilles cultivées ici présentes jugeront de leur rapport mutuel ».

Voilà toute la méthode : on en appelle aux oreilles des personnes présentes pour juger de la nature d'un intervalle. Il continue : « J'ouvre une série de dix trous dans la syrène supérieure, et de quinze dans la syrène inférieure. Le rapport est comme de 2 à 3. Et chaque musicien présent sait que c'est là un intervalle de quinte... De la même manière ces deux séries de 8 et de 10... donnent un intervalle d'une tierce majeure, le rapport dans ce cas étant comme 4 : 5 » (1).

Ceci est partir d'un point qui devrait d'abord être prouvé : car comment pouvons-nous savoir *a priori* que le rapport d'une tierce majeure est comme de 4 : 5 ? L'oreille nous le dira peut-être? Mais comment l'oreille pourrait-elle juger entre le *mi* de l'ancienne échelle et le *mi* de l'échelle moderne, lorsqu'il y a une si petite différence entre les deux ? Touchez n'importe quelle tierce majeure sur un piano, et tout le monde la reconnaîtra de suite, quoique, l'échelle y étant tempérée, la différence est probablement plus grande encore.

Mais ce n'est pas là la seule critique que nous nous permettions de faire de la science moderne. Après avoir observé qu'entre une note et son octave le rapport est comme de 1 : 2; entre une note et sa quinte, comme de 2 : 3; et entre une note et sa quarte, comme de 3 : 4; l'auteur continue en ces termes : « Nous observons ici le développement graduel de la loi remarquable que *la combinaison de deux notes est plus agréable à l'oreille en proportion que les deux nombres qui expriment le rapport de leurs vibrations sont plus petits* ». Or nous prendrons la liberté de dire que cette loi remarquable nous paraît remarquablement fausse. Peut-être n'est-ce qu'une affaire de goût, mais il nous semble que, comme il y a plus

(1) Tyndall, *Sur le son*. Conférence VIII. *Combinaison des tons de la syrène*.

de sens mélodique dans le son simultané d'une note avec sa tierce majeure et mineure, que dans le son simultané d'une note avec sa quinte, les deux premiers accords sont beaucoup plus satisfaisants que le troisième. Mais qui a jamais ouï dire qu'une quarte donne plus de plaisir à l'oreille qu'une tierce majeure ou mineure? (1).

En tout cas, le lecteur sait à présent où en est la question entre l'échelle ancienne et l'échelle moderne. Cependant, pour ce qui concerne la dernière, la discussion n'est pas encore pratique. Elle le devient seulement quand cette même échelle moderne est modifiée encore davantage par le procédé de tempérament que nous allons expliquer maintenant.

Quelques pages plus haut, nous avons donné la série de toutes les quintes naturelles qui existent en musique, et nous avons montré comment elles sont toutes formées l'une de l'autre en les multipliant successivement par $\frac{2}{3}$. Mais lorsque nous arrivons à la dernière, qui est *si*, il est évident qu'il ne peut y avoir de quinte naturelle au delà : car *fa*, qui se présente une seconde fois, est un demi-ton trop bas pour former une quinte avec cette dernière note. En multipliant donc le *si* par $\frac{3}{2}$, nous obtiendrons une quinte juste sous la forme de *fa* dièse ; et en continuant l'opération, nous trouverons une succession de quintes, chacune un demi-ton plus haute que les autres.

Dans la succession des quartes, la dernière est *fa*. Ici encore, si nous multiplions cette note par $\frac{4}{3}$, comme nous avons fait les autres, nous aurons une quarte sous la forme de *si* bémol ; et celle-ci nous amènera à une nouvelle série, où chacune est un demi-ton plus basse que les précédentes.

Ce n'est pas tout : car au delà de ces quintes diésées il en existe d'autres que l'on obtient de la même manière, et qui sont marquées d'un double dièse ; et au delà de ces quartes bémolisées il y a une

(1) Nous n'avons jamais assisté à des expériences faites avec la syrène. Dans la préférence que Tyndall donne à la quarte sur les deux tierces, il se peut qu'il y ait une aurte raison outre celle qui paraît consister à généraliser des faits particuliers. Ainsi, nous ignorons s'il n'y a pas dans le son de la quarte et de la quinte quelque chose de pur et de parfait qui manque à une tierce majeure ou mineure. Dans ce cas, la cause de l'imperfection comparative du son de ces deux intervalles pourrait se trouver, non pas dans les nombres plus grands qui expriment leurs rapports, mais dans le défaut de justesse des rapports eux-mêmes.

troisième série qui est désignée par un double bémol. Il est vrai, ces deux dernières séries ne sont pas d'un usage aussi fréquent que les autres; mais, comme elles existent en pratique, il faut bien qu'elles occupent leur place dans le système. Or il faut considérer maintenant que ces cinq différentes séries de notes entrent toutes dans la même octave; et comme chaque note individuelle est le résultat d'un nombre de vibrations différent, il s'ensuit que, si nous voulons donner à chaque note d'un instrument, disons d'un orgue, une valeur mathématiquement exacte, nous aurons un clavier dont chaque octave sera composée de trente-six touches, y compris l'octave (1).

Un orgue construit sur ces principes serait donc un instrument à peu près trois fois plus grand et trois fois plus coûteux que nos orgues d'aujourd'hui. Quelle est donc la modification que ces instruments ont subie pour éviter un inconvénient aussi sérieux? Pour décrire le procédé d'une manière générale, et qui répondra du reste entièrement à notre but, nous dirons que, les dièses ne différant que légèrement des bémols dans leur nombre respectif de vibrations, on les a fait, pour ainsi dire, se joindre à mi-chemin, les uns étant accordés tant soit peu plus haut, les autres tant soit peu plus bas : procédé cependant auquel les notes naturelles doivent se prêter aussi jusqu'à un certain point. De cette manière, l'octave est divisée en treize demi-tons au lieu de trente-six; et quoique,

(1) Nous demanderions volontiers à ceux qui parlent des orgues anciennes, ce qui sous leur plume signifie orgues du moyen âge, comme ne permettant pas de confondre les dièses avec les bémols, parce que le tempérament ne le permettait pas, combien ces orgues avaient de touches par octave? Le Dr Marx dit clairement que ce furent les touches qu'on ajouta au clavier qui amenèrent le tempérament égal. Donc les orgues du moyen âge avaient moins de touches que les nôtres. Cela veut dire tout simplement que ces orgues prétendues anciennes ne pouvaient jouer que dans un seul ton, attendu qu'elles n'avaient pas de demi-tons. Dans ce cas, nous n'avons pas de peine à croire que l'échelle de ces instruments ne fût pas tempérée, et que les chromatiques n'y fussent pas confondues. Ce dont nous pouvons encore être sûrs, c'est que le premier demi-ton qu'on y ajouta, et qui fut probablement le *si* bémol, devint en très peu de temps le *la* dièse, sans qu'il fût jamais question de les distinguer, pas plus que les autres demi-tons. D'ailleurs, nous pouvons demander encore si l'histoire de cet instrument mentionne un clavier de trente-six, ou même de vingt-deux touches par octave? La chose est tellement plausible, que nous croyons que, sous le rapport de leurs demi-tons, les orgues des Grecs et des Romains étaient absolument construites comme les nôtres; et de plus, que le tempérament de l'échelle est un procédé aussi ancien que l'introduction des demi-tons eux-mêmes.

strictement parlant, un orgue ou un piano ainsi accordé n'ait pas une seule note qui soit juste, l'oreille néanmoins est parfaitement satisfaite du résultat. Quelqu'un qui veut s'en convaincre, n'a qu'à écouter un violon accompagné d'un piano : s'il trouve là quelque chose qui lui offense l'oreille, il faut qu'il soit doué d'un organe surhumain. Et cependant, les cordes libres du premier instrument ne sont pas en unisson parfait avec les quintes du second.

L'effet de ce procédé sur la musique elle-même est qu'il donne une simplicité et une unité extraordinaires à notre système pratique. Supposé d'abord qu'il fût possible de trouver un homme dont l'oreille fût organisée d'une manière assez parfaite pour donner aux trente-six notes de l'octave une justesse qui après tout n'est qu'idéale, nous obtiendrions pour résultat deux suites de gammes parallèles l'une à l'autre et, par conséquent incapables de jamais se rencontrer, du moins en théorie : parce qu'il ne serait jamais possible de considérer, disons le *si* bémol, comme étant enharmoniquement la même note que le *la* dièse; le *mi* bémol, la même note que le *ré* dièse, etc. Quant à l'utilité pratique qui résulterait de là, en voici un exemple : un organiste aurait la très grande satisfaction de pouvoir jouer, et un auditoire le bonheur suprême de pouvoir entendre, disons une fugue en *ré* 𝄫 avec douze bémols; une seconde en *si* ♯ avec douze dièses, et une troisième en *ut* sans bémols ni dièses; et le plaisir serait, sans doute, plus grand encore de part et d'autre, lorsqu'on viendrait à apprendre qu'il y a entre ces trois tons une différence si peu appréciable, qu'un homme armé d'un diapason n'oserait se risquer à les distinguer l'un de l'autre. Tempérer l'échelle, si nous considérons la chose sous ce point de vue, n'est donc ni plus ni moins qu'une affaire de bon sens; et, pour un organiste ordinaire, ce doit être un soulagement de savoir que ces deux premiers tons sont maintenant fondus dans le troisième. Ce n'est là, sans doute, qu'un cas extrême; mais, pour en donner un ou deux qui soient plus pratiques, il est tout aussi commode de pouvoir changer le ton de *fa* ♭, avec huit bémols, en celui de *mi*; ou celui de *la* ♯, avec dix dièses, en celui de *si* bémol. On se sert du mot *enharmonique* pour décrire ces sortes de permutations; et il ne faut pas oublier les modulations qu'on appelle de ce nom, que le tempérament de nos orgues a rendues possibles, et

qui sont d'une si grande ressource, surtout pour un vrai organiste.

Quand nous en venons maintenant aux principes qui forment proprement ce qui s'appelle la science musicale, le fait est qu'après tout, le tempérament en question ne l'affecte d'aucune manière. Quoi qu'il en soit de la justesse absolue de ses intervalles, l'échelle demeure la même en substance; les dièses et les bémols remplissent les mêmes offices dans les mêmes gammes, et les tons conservent le même rapport harmonique entre eux. Nous ne nions pas cependant qu'un orgue qui aurait cette perfection que nous avons appelée idéale, c'est-à-dire, autant que l'oreille imparfaite de l'homme serait capable de la lui donner, serait un magnifique instrument; mais après tout, nous n'aurions là que notre orgue ordinaire quelque peu embelli, pour une oreille de connaisseur, dans l'effet général de ses accords; et, sous ce rapport, notre chant grégorien aurait sa part dans le perfectionnement. Mais qu'il y ait un système de musique basé sur l'échelle naturelle, et un autre fondé sur l'échelle tempérée, cela est non seulement faux, mais c'est une chose absolument impossible. Néanmoins nous avons vu que certains écrivains disent de l'ancien système que les chromatiques n'y étaient pas confondues comme dans le moderne, et qu'ils placent en dernière analyse la différence entre les deux dans ce fait même. Mais, outre que cette différence est une impossibilité, comme nous venons de le voir, nous pouvons leur demander encore où ils ont appris cela. Le fait est que le chant grégorien, la seule musique ancienne qui soit venue jusqu'à nous, n'a rien à faire, ni avec nos instruments tempérés ou non tempérés, ni avec la théorie de l'échelle musicale ancienne ou moderne. Ainsi, qu'il y ait, par exemple, entre le *mi* ancien et le *mi* moderne une différence de $\frac{1}{64}$, ce qui est le cas, cette note résonnait-elle autrement du temps de S. Grégoire qu'elle le fait aujourd'hui? ou bien un théoricien qui exécute un morceau de chant, aura-t-il soin de donner à cette note une intonation différente de celle que lui donnera un musicien en chantant un air moderne?

Bien plus, la plus grande partie des disciples de l'ancienne école savent-ils seulement en quoi le tempérament de l'orgue affecte le plain-chant? Nous allons le leur apprendre. En premier lieu, lorsqu'ils chantent avec cet instrument, il n'y a pas une seule note

qu'ils chantent juste : fait dont probablement ils ne se sont jamais doutés. En second lieu, si le même instrument les oblige à introduire un dièse dans le deuxième ton, un certain autre dièse dans le huitème, et enfin un certain bémol dans le premier : il y aura là trois cas d'intervalles enharmoniques, non pas dans le même morceau, mais relativement à certains autres tons. Ainsi un dièse à la fin du deuxième ton, et qui sur l'orgue est *mi* dièse, n'est autre que le *fa* du sixième. Le dièse au mot *visita* dans le *Veni Creator*, et au mot *animus* dans l'hymne de plusieurs martyrs *Sanctorum meritis*, et qui sur l'orgue est *la* dièse, devient *si* bémol dans d'autres tons. Enfin, car la liste est épuisée, le *mi* bémol des chants éoliens du Graduel de Reims sert de *ré* dièse à la fin du huitième ton. Comme le lecteur le voit, les cas ne sont pas nombreux; et ce sont pourtant les seuls, dans tous nos gros in-folio, où, par suite du tempérament de nos orgues, une seule note doit remplir l'office de deux. Néanmoins nous pouvons leur accorder sans difficulté que, lorsqu'ils chantent sans accompagnement, ils pourront dire que leur échelle est vocale, naturelle et authentique, ou plagale, selon le cas; tandis que du moment que l'orgue tempéré vient se mettre de la partie, cette même échelle devient malheureusement artificielle et instrumentale : car, pour insister si fortement sur cette distinction et en tirer des conséquences aussi graves, il faut avoir l'oreille assez fine pour distinguer un *mi* dièse d'un *fa*, un *mi* bémol d'un *ré* dièse, et un *la* dièse d'un *si* bémol.

Nous leur demandons pourtant, pour conclure, s'il y a là deux différents systèmes de musique.

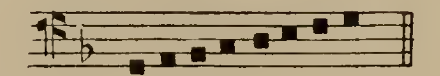
CHAPITRE CINQUIÈME.

SIGNES CHROMATIQUES DANS LE CHANT GRÉGORIEN.

Ce que saint Bernard a écrit sur la musique prouve que ceux qui ont donné au chant grégorien sa forme présente, non seulement ne connaissaient rien au delà de la première gamme, mais ignoraient encore la nature et les propriétés de l'échelle musicale. L'idée que nous trouvons là des tons grégoriens, idée, du reste, qui forme encore le principe fondamental de la théorie, est que si nous écrivons en une seule ligne deux octaves en *ut*, huit notes consécutives quelconques que nous prenons dans cette série sont aussi certaines de former une gamme, que douze pouces découpés n'importe en quelle partie d'une aune sont sûrs de mesurer un pied. La seule chose qui dérange la simplicité du procédé est ce malheureux *si* bémol qui vient se fourrer partout, et qui, de peur des conséquences, ne doit être admis qu'en contrebande.

Il suit de là qu'une échelle dans laquelle cette note aurait figuré comme un intervalle ordinaire, aurait été considérée comme une monstruosité. Néanmoins il y avait, même du temps de saint Bernard, des hommes qui avaient commencé à entrevoir les ressources que ce signe chromatique porte avec lui, car déjà ils étaient parvenus à construire une échelle nouvelle dans laquelle le *si* bémol tenait une place permanente. C'était là comme un commencement de découverte; malheureusement, dans l'application qu'ils en firent, ils s'égarèrent en un certain sens. Ils prirent donc l'échelle dorienne et l'écrivirent une quarte plus haut ou une quinte plus bas, de manière à la commencer par *sol*, y introduisant le *si* bémol,

non plus pour éviter le prétendu triton, mais pour former une tierce mineure de cette manière :



Comme représentant le mode dorien, cette échelle n'était pas exactement un pas dans la bonne direction, parce qu'elle transposait ce mode du ton dans lequel on le chante dans un autre où il est impossible de le chanter. Cependant, à un point de vue général, elle constituait un vrai progrès : car il est certain que c'est la seule gamme propre pour une mélodie qui se chanterait à cette portée; tandis qu'écrire un chant systématiquement dans un ton, et le chanter systématiquement dans un autre, est un procédé aussi peu scientifique que possible. Nous disons que ce premier essai n'était pas heureux, et il prouve que ceux qui le firent n'y allaient qu'en tâtonnant; mais peut-être était-il naturel, pour des hommes qui semblaient aller à la découverte de principes, de commencer par le premier mode. En tout cas, si la première application qu'ils firent du bémol, comme partie intégrante d'une échelle, était erronée dans un sens, le principe était toujours vrai, et des expériences ultérieures n'auraient pu manquer de leur dévoiler petit à petit tout le secret des rapports harmoniques qui existent entre les divers tons. Mais ce commencement de découverte, comme nous l'appelons, non seulement ne fut pas apprécié par les musiciens du temps, mais fut immédiatement décrié comme une innovation. Ceux-ci ne pouvaient y voir aucune vérité : car la faute qu'ils trouvaient dans cette échelle, n'était pas qu'elle transposait le mode dorien indûment, — fait, du reste, qui ne pouvait entrer dans leur calcul, — mais parce qu'elle avait un intervalle qui n'était pas naturel. Si les autres avaient découvert par hasard le ton de *fa* et s'en étaient servis pour noter le quatorzième mode; en d'autres termes, s'ils avaient écrit ce mode dans le ton dans lequel il se chante, ils auraient été accusés d'une erreur tout aussi grande.

Voici les paroles du traité :

« Un grand nombre d'hommes ont déjà été trompés par l'opinion à laquelle l'addition du *si* bémol a donné origine, et par laquelle

la présomption des ignorants a entaché la musique de beaucoup d'erreurs. Assurément, ce n'est pas de quelque chose d'accidentel ajouté à l'échelle, mais de la valeur propre et primaire des notes, que chaque finale prend sa propriété distinctive, qui est avant tout et par-dessus tout de nous faire porter un jugement sur la nature d'un chant. Si vous dites que *sol* est la finale de la première *maneria* par *si* bémol, je réponds que cela est impossible : car, pour qu'il pût en être la finale, il faudrait qu'il fût suivi d'un ton et d'un semiton qui auraient naturellement cette valeur ; et ni *si* bémol ni rien autre chose ne pourrait lui donner cette propriété. Car, bien qu'on puisse accorder qu'un chant de la première *maneria* peut se noter et se chanter en *sol* par *si* bémol d'une façon telle quelle, cependant on ne peut nullement accorder que *sol* soit en quelque manière sa finale, la nécessité dont nous avons parlé y mettant obstacle » (1).

Si la raison est peu convaincante, il faut avouer que les termes sont sévères; et il est plus que probable qu'ils arrêtèrent tous essais ultérieures, ceux du moins qui avaient les modes grégoriens pour objet. Désormais ces recherches durent prendre une direction indépendante, et le résultat final auquel elles conduisirent fut la découverte de ce qu'on appelle le système moderne. La portée devait y mener infailliblement. Quant à nos modes, ils furent simplement laissés en arrière. En substance, ils n'avaient besoin d'aucun perfectionnement; en pratique, ils répondaient à tous les besoins. Mais il arriva que plus la musique approchait, dans ses effets et son apparence écrite, de ce que nous la connaissons aujourd'hui, plus le chant grégorien, dans ses effets et dans sa forme, paraissait, comparativement, suranné : au point que nous croyons véri-

(1) « Nec quidem opinio jam multos fefellit quam adduxit in medium *B* rotundi adjectio, per quam multis erroribus Musicam maculavit ineptorum præsumptio. Sane non secundum quid accidentaliter adjectum, sed secundum primam et propriam litterarum institutionem distincta est finalium proprietas apud quos nimirum principale et maximum de cantu versatur judicium. Quod si dixeris *g* finalem esse primæ per *B* rotundum, respondeo hoc esse non posse. Ad hoc enim ut finalis esset primæ maneriæ, necessarium esset ut secundum naturalem litterarum dispositionem ascenderet per tonum et semitonium, quod nec *B* rotundum nec aliud quidpiam ei potest conferre. Licet igitur concedi possit cantus primæ maneriæ quoquo modo posse notari vel cantari in *G* per *B* rotundum, nullatenus tamen concedendum est, vel sic, vel aliter *G* esse finalem, impediente quam diximus necessitate. » *Nous traduisons* adjectum *par ajouté à l'échelle : c'est le sens qui ressort du contexte.*

tablement que c'est à ce fait seul qu'il doit, chez le grand nombre, la réputation d'être suranné en réalité.

Tout le passage que nous avons cité rentre dans l'erreur que nous avons relevée dans le chapitre précédent, en tant qu'il considère le bémol comme indiquant une qualité inhérente à la note *si*, au lieu de le traiter comme un signe qui doit s'appliquer à la portée. Le *si* bémol est appelé quelque chose *d'accidentel ajouté à l'échelle*; et, pour que le *sol* pût être la note finale de la première *maneria*, « il faudrait qu'il fût suivi par un ton et un semi-ton qui auraient *naturellement* cette valeur ». Ceci est confondre la gamme avec la portée, et considérer la place que la première occupe sur celle-ci, non plus comme un arrangement conventionnel qu'on doit modifier quand l'occasion l'exige, mais comme une nécessité fondée sur la nature des choses : tellement que, si l'on prend un autre point de départ pour l'échelle, et, par conséquent, s'il faut adapter la portée à cette nouvelle position, l'échelle n'est plus ce qu'elle était en premier lieu.

Considérée à ce point de vue, qui est le seul véritable, l'objection du traité contre le *si* bémol n'a aucune raison d'être : elle ressort bien de l'espèce de théorie que les hommes de ce temps s'étaient formée sur les modes; mais, en réalité, elle est entièrement opposée aux vrais principes.

Du reste, toute cette même théorie est d'un vague extrême, et rien ne s'y tient. On sent que ceux qui font ces règles travaillent dans l'obscurité et les prescrivent en aveugles. Tant soit peu de logique en aurait fait justice à l'instant, s'ils avaient eu la moindre lueur scientifique pour les guider. Après avoir mis l'essence de la musique dans la distribution des chants en quatorze modes, résultat du travail de Gui d'Arezzo, ils veillaient naturellement à garder ceux-ci distincts. C'est pourquoi le traité met ses lecteurs en garde contre ce qu'il appelle l'abus du *si* bémol : de peur, dit-il, qu'un mode ne prenne la forme d'un autre mode. D'où il suit que deux de ces modes qui ne formeraient qu'une seule *maneria* et se chanteraient dans le même ton, ne pourraient pourtant pas se noter en conséquence. Il en est ainsi du sixième et du quatorzième : les deux se chantent en *fa*, et le premier est noté dans cette gamme. Quant au second, il est défendu de le noter autre-

ment qu'en *ut* : car, en l'écrivant comme on le chante, le quatorzième mode prendrait la forme du sixième, et surtout, on se rendrait coupable d'une dépense inutile de bémols. Qui ne voit, au premier coup d'œil, que toutes ces règles, qui forment cependant l'essence même de ce qu'on appelle le système ancien, sont arbitraires et fondées sur l'ignorance?

Aussi faut-il ajouter que tous les éditeurs modernes (à l'exception de ceux de Reims, qui y sont retournés sans les comprendre) ont fini par les mettre de côté; et c'est de la sorte, comme nous l'avons observé encore, que les quatorze modes sont devenus huit tons. On aurait pu s'attendre à voir un changement si bien motivé, et qui constituait une amélioration si réelle, produire un effet analogue sur les opinions de l'ancienne école; mais celle-ci ne paraît pas en avoir compris les conséquences. La théorie qu'on a partout rejetée en pratique, ne s'enseigne pas moins, à l'heure qu'il est, comme la seule vraie, et les principes du traité *de Cantu* sont encore à l'ordre du jour. Joindre en un seul ton les modes de la même *maneria*, c'était faciliter l'étude pratique du chant, et réunir, autant que l'antique portée le permettait, les membres épars du système; mais il faut ajouter que c'était faire crouler l'ancienne théorie par sa base : car celle-ci ne se conçoit pas sans ses quatorze modes issus de la même échelle. Or, réduire ces modes à huit tons, c'était non seulement admettre dans le système une échelle rivale, savoir, celle de *fa;* mais c'était en bannir, en faveur de celle-ci, l'échelle ionienne elle-même, la mère et la maîtresse des autres. Pour parler aujourd'hui de la théorie des échelles, il faut ignorer l'état actuel de nos livres de chœur, ou bien se transporter en esprit plusieurs siècles en arrière.

Si, pour noter une modulation à la dominante, il avait fallu introduire comme une note nouvelle dans le corps même de la phrase, ainsi que cela se fait dans la modulation en *fa,* où le *si* bémol entre dans le tétracorde, Gui d'Arezzo eût été forcé, bon gré, mal gré, de *ramollir* une seconde note. Mais comme il s'est trouvé que, dans l'immense majorité des cas, ces espèces de modulations pouvaient s'écrire sans qu'il eût recours à cet expédient, il faut croire qu'il n'a pas été assez hardi pour modifier l'intonation d'une seconde note dans ce qu'il croyait toujours être la même

échelle, et que la même nécessité qui lui a appris à bémoliser le *si*, lui a encore enseigné à supprimer le *fa*. Ceci paraît d'autant plus plausible, que les modulations doriennes et éoliennes, c'est-à-dire, en *ré* et en *la* mineur, se trouvaient également dans le même cas. On conçoit, en effet, qu'un homme qui ne connaissait que sa gamme en *ut*, pouvait croire qu'il était permis de donner deux sons à la note *si*, attendu qu'il n'y avait pas moyen de faire autrement; mais il y aurait eu, pour lui, de quoi perdre la tête, s'il avait encore fallu faire rendre un semi-ton d'une tout autre nature à l'*ut*, au *fa* et au *sol*, notes dont la phrase pouvait à la rigueur se passer. Encore une fois, quoi de plus naturel que de conclure qu'il a dû les supprimer? Et du reste, c'est là un fait dont chacun de nos livres semble faire foi. Sans doute, elles n'ont pas disparu jusqu'à la dernière; mais, après tout, celui qui laissa d'abord aux chantres à trouver le *si* qu'il fallait *ramollir*, savait fort bien que l'autre semi-ton est également dans l'oreille, quoiqu'il lui fût impossible de trouver le moyen de l'accrocher à l'échelle d'une façon ou d'une autre : en d'autres termes, de le noter.

Et de peur que le lecteur ne s'imagine que ce que nous venons de dire est trop hasardé, nous allons lui prouver que, cent ans après, ceux qui s'occupaient de ce qu'ils appelaient la musique, étaient encore, de leur propre aveu, dans la même ignorance.

Après avoir cité l'opinion qui permet d'élever jusqu'à dix les notes qui peuvent former l'étendue moyenne d'un chant, S. Bernard donne trois raisons pour lesquelles il la regarde comme préférable. La troisième est celle qu'il appelle *notandi necessitas*, la nécessité de la notation. Il affirme qu'un chant qui passe par dix notes peut toujours se noter, mais qu'il est possible d'en composer un avec onze qui ne pourrait pas se noter du tout.

« On peut faire avec onze notes un chant qui ne peut se noter. En effet, composez un chant authentique de la troisième *maneria*, et faites y entrer, dans un endroit, un ton, et dans un autre, un semi-ton; et élevez ce chant jusqu'à dix notes, de manière qu'il y en ait onze, y compris celle qui est en bas (c'est-à-dire, celle qui peut s'ajouter à chaque échelle) : tenez pour certain que ce chant ne pourra se noter, parce qu'il ne peut pas se terminer sur l'*ut* de la deuxième octave, puisque dans la modulation sur la finale

il a tantôt un ton et tantôt un semi-ton. Il ne pourra se terminer ici non plus (c'est-à-dire, dans l'autre *maneria*, qui est la lydienne), puisqu'il s'élève plus haut que le *sol* de la troisième » (1).

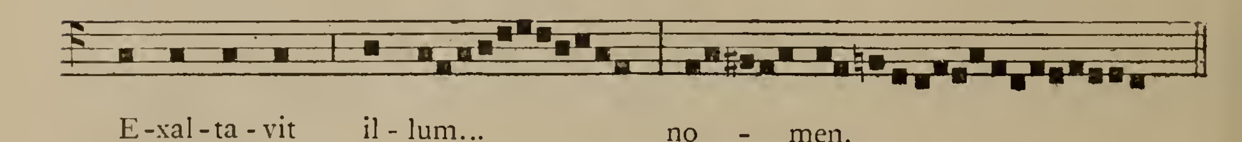
Cela revient à dire qu'un chant lydien où il y aurait à la fois un *si* et un *si* bémol (ce qui arrive constamment), mais qui s'élèverait jusqu'au *la* (ce que ce mode ne fait jamais, parce que cette note, correspondant avec notre *fa* dièse, serait hors de la portée d'un chœur ordinaire), ne pourrait, en premier lieu, se noter comme un chant lydien. C'est l'alternative que S. Bernard exprime par les mots *sed nec ibi :* pas même ici; c'est-à-dire, où le ton et le semi-ton se trouveraient à leur place ordinaire. Elle ne doit pas nous occuper davantage : nous nous contenterons seulement de faire observer qu'au douzième siècle la portée devait être dans un état encore bien primitif, puisqu'il aurait été impossible d'y écrire un chant lydien qui eut monté une note plus haut que les autres.

Donc, dans l'impossibilité de noter le morceau en question en *fa*, il faudrait avoir recours à l'échelle ionienne, et l'écrire en *ut*. Mais ici il se présente un autre obstacle : le chant contient « dans un endroit un ton, et dans un autre un semi-ton ». Si, au lieu d'avoir onze notes, il n'en avait eu que dix, il serait resté lydien, et, encore une fois, le ton aurait été rendu par *si* et le semi-ton par *si* bémol. Or l'échelle ionienne peut bien traduire *si* bémol par *fa*, mais c'est tout ce que le *fa* peut faire; et l'échelle, étant ce qu'elle est, n'a pas de seconde note qui puisse correspondre au *si* naturel. Si ce n'est pas là l'argument contenu dans les paroles de saint Bernard, ce qu'il dit ne prouve pas ce qu'il veut prouver. Il se contente simplement de constater comme un fait qui n'a pas besoin de preuves, et que tous étaient prêts à admettre : que la mélodie susdite ne pouvait se noter en *ut*, parce qu'elle avait un ton et un semi-ton, et nous n'avons fait qu'expliquer sa pensée. La conclusion qu'il en faut tirer est réellement inattaquable : c'est qu'*au douzième siècle on n'avait pas encore appris à diéser le fa*. D'après

(1) « Undecim vocum cantus fieri potest qui notari non potest. Fac enim cantum qui sit authenticus tertiæ maneriæ, et da dispositioni ejus in uno loco tonum, et in alio semitonium; et eleva cantum illum decem vocibus, ut sint undecim, addita illa quæ est in depositione : scito profecto cantum illum non posse notari, quia sub *c* acuto terminari non potest : cum in depositione, sub finali, modo tonum, modo semitonium habeat; sed nec ibi, cum cantus excedat *ee* superacutum. » *Aujourd'hui il faudrait lire* gg.

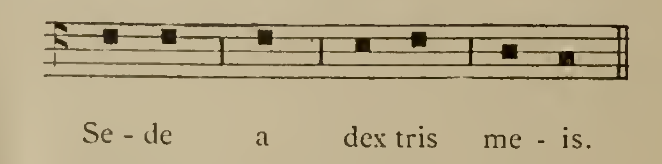
la supposition même, on pouvait composer et chanter un air qui contenait le dièse en question, et la vérité est qu'on le déguisait en *si* naturel; mais du moment qu'on ne pouvait pas avoir recours à cet expédient, personne ne savait comment s'y prendre pour faire sortir la note, dans cet état, de l'échelle, et par conséquent pour l'écrire à la quarte sur la portée.

Voici deux fragments d'un même morceau, qui correspondent à la description, dans le point essentiel du ton et du semi-ton :



Nos livres grégoriens ne contiennent d'autres notes diésées que celles que certains éditeurs y ont introduites dans des temps bien récents, et nous venons d'en voir la raison. Si les disciples de l'ancienne école veulent persister à tirer de ce fait des arguments d'une autre nature, nous leur demanderons simplement ceci : Saint Bernard : « Avec onze notes on peut faire un chant qui ne peut se noter » : s'agit-il ici d'une défense, ou d'une impossibilité ? Tout le traité est là pour répondre.

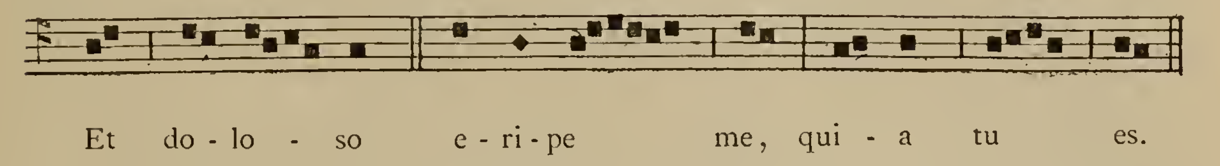
Le nombre de chants où Gui d'Arezzo est parvenu à déguiser le dièse en *si*, est comparativement petit : ils forment cependant, entre autres, tout le sixième mode, qui, autrement, aurait dû se noter en *ut*. Nous allons faire voir maintenant que la modulation à la dominante d'une phrase majeure est la plus fréquente qui se rencontre dans le plain-chant. Nous n'avons pas besoin d'ajouter qu'elle est inséparable du dièse. Il faut encore observer que dans le même chant une modulation quelconque ne demande pas beaucoup de préparation. Ainsi, dans le psaume du huitième ton, par exemple, deux notes sont suffisantes :



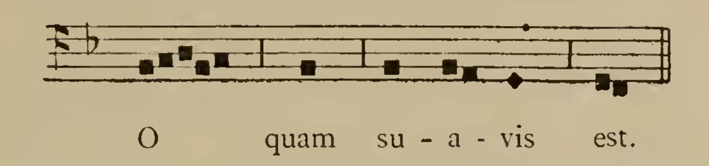
Dans le *Gloria* du cinquième ton, il n'y a pas moins de seize modulations semblables. L'antienne *Alma Redemptoris*

en a cinq, et la simple antienne *O sacrum* en compte quatre.

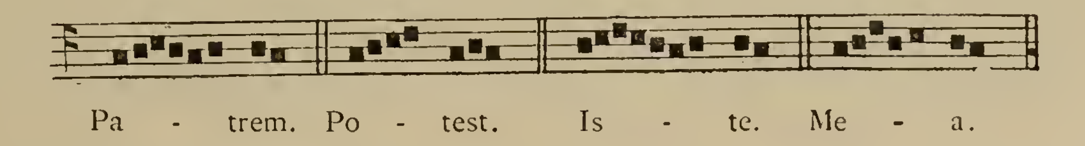
Le passage suivant appartient au quatrième ton; il a deux repos semblables :



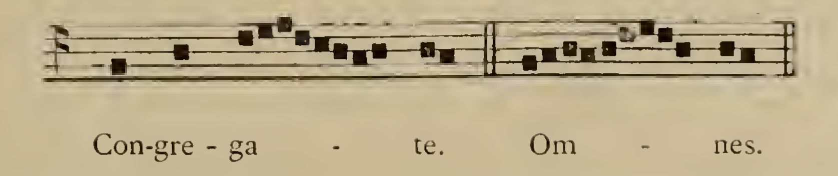
La tournure suivante se rencontre si souvent dans le sixième ton, que c'est à cela qu'on peut le reconnaître :



Dans le troisième et le huitième, on trouve cette modulation presqu'à chaque ligne, et de fait, elle sert de finale au dernier. Il n'y a pas de phrase avec laquelle un chantre soit plus familier.



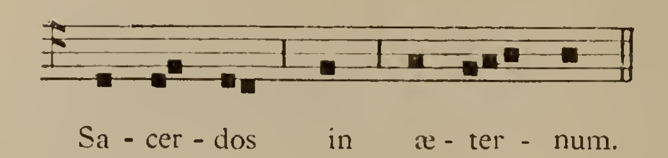
Les mots suivants sont lydiens :



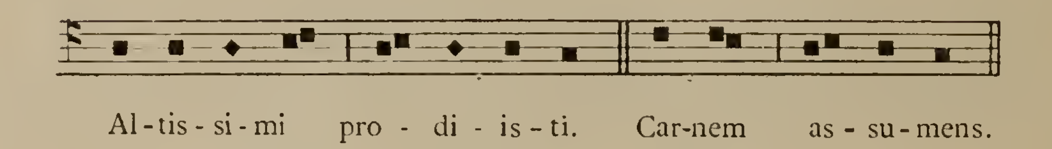
Quand nous arrivons aux modes mineurs, nous trouvons que les modulations de leurs relatifs majeurs dans le ton de leur dominante sont aussi fréquentes que dans les autres, et c'est même cette tournure qui leur donne souvent un si grand air de majesté.



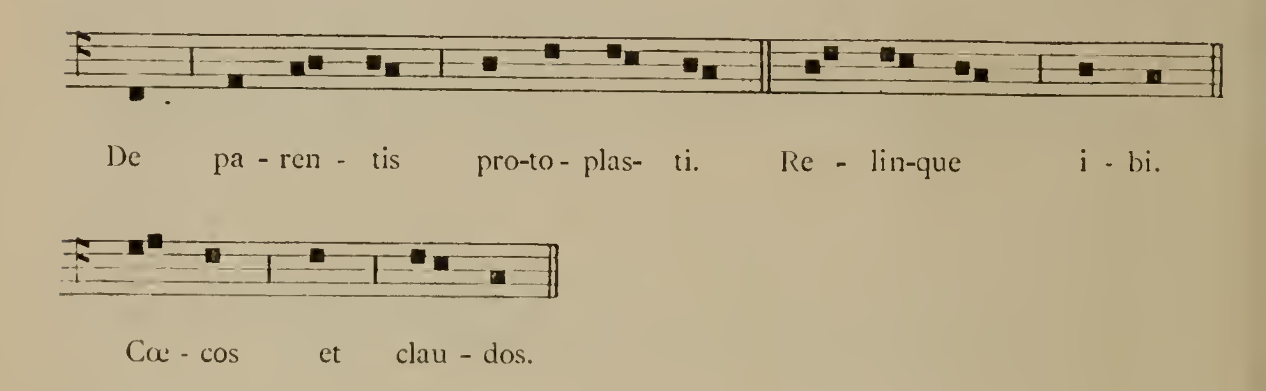
C'est encore à la tournure suivante qu'on reconnaît si souvent le premier ton :



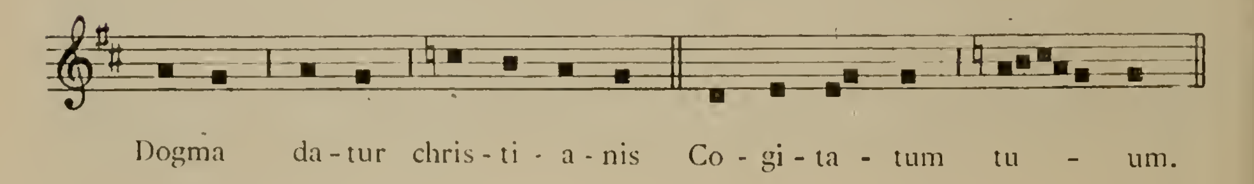
Nous trouvons la même modulation dans le deuxième ton.



La modulation caractéristique du mode dorien est en *la* mineur. Quand il passe d'abord par *ut*, qui en est le relatif majeur, rien n'est plus commun que de le voir interposer un tour en *sol*, qui est la dominante de ce dernier.



Le septième ton fait exactement la même chose :



Les modulations dont nous venons de donner des exemples, se rencontrent non seulement à chaque page, mais presqu'à chaque ligne. Sans doute, ceux-ci produisent un effet si naturel, qu'on a de la peine à croire qu'ils ont jamais pu avoir une autre tournure; et c'est là certainement le cas pour quelques-uns. Mais quand on considère qu'il existe des centaines et des centaines de phrases sem-

blables; que le huitième ton ne se termine pas autrement; que le septième est noté de manière que sa tonique ait au-dessous d'elle un *fa* naturel; et enfin que, dans tous ces innombrables cas, il y a une absence à peu près complète de la note qu'il faudrait diéser afin de rendre la modulation correcte : nous croyons pouvoir affirmer que cette note a été généralement supprimée de propos délibéré. Pour ne parler que du huitième ton, qui est le plus important au point de vue qui nous occupe ici, Gui d'Arezzo semble s'être contenté de supprimer le *fa* à la fin, parce qu'il ne fallait pas qu'il y eût là une note ambiguë. Mais lorsque cette note se rencontrait dans une modulation au milieu du morceau, il paraît l'avoir respectée, probablement parce qu'il était d'avis que trop de suppressions eussent dénaturé le chant. D'ailleurs, il pouvait croire que l'oreille lui eût fait justice, comme elle le faisait pour le bémol. Malheureusement, la théorie a fait tomber le dièse en discrédit; et aujourd'hui, le *fa* se rendant comme il est noté, le chant, au lieu de pouvoir moduler à la dominante, se traîne péniblement d'un bout à l'autre dans la même gamme. En voici quelques exemples :

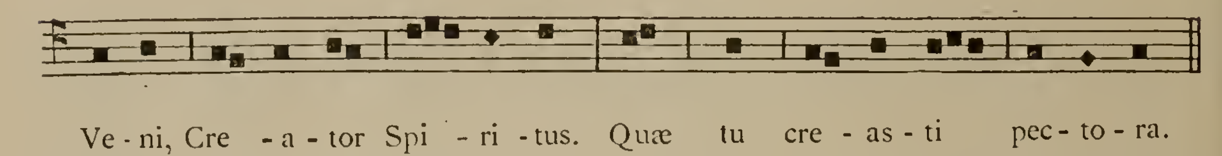


On peut avec raison considérer le *fa* naturel comme une des principales causes pour lesquelles le chant grégorien a la réputation d'être monotone (1).

(1) L'autre cause est la lenteur avec laquelle on le chante. Nous reviendrons sur ce sujet.

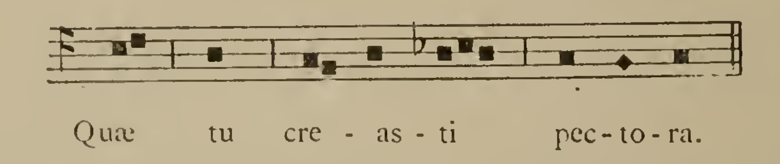
La nature cependant n'abandonne jamais entièrement ses droits, et une modulation peut être telle, qu'un ton entier est déclaré unanimement insupportable. Dans ces cas, c'est une chose réellement intéressante d'observer nos théoriciens, lorsqu'ils essayent de sauver leurs oreilles sans sacrifier leurs principes; ce en quoi ils ne réussissent pas toujours.

Il n'y a pas, dans tout le Vespéral, une plus belle hymne que le *Veni Creator*. Malheureusement, elle est du huitième ton, et la manière dont on a noté celui-ci, ne permet pas de déguiser le *fa* dièse en *si*, du moins de la manière ordinaire.

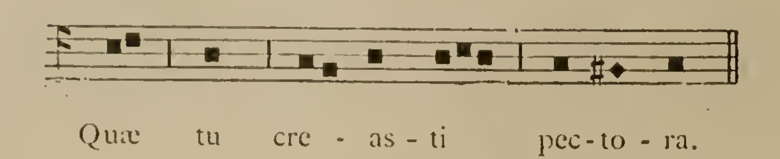


Ce *fa* à *Creator* est déjà assez mauvais; mais celui qui se rencontre à *creasti*, et surtout le dernier à *pectora*, est véritablement plus qu'une oreille civilisée ne pourrait endurer. Tous les éditeurs, sans exception, ont été évidemment de cet avis; seulement, ils ne se sont pas tous accordés quant à la manière dont il faudrait appliquer le remède. On peut les diviser en quatre classes.

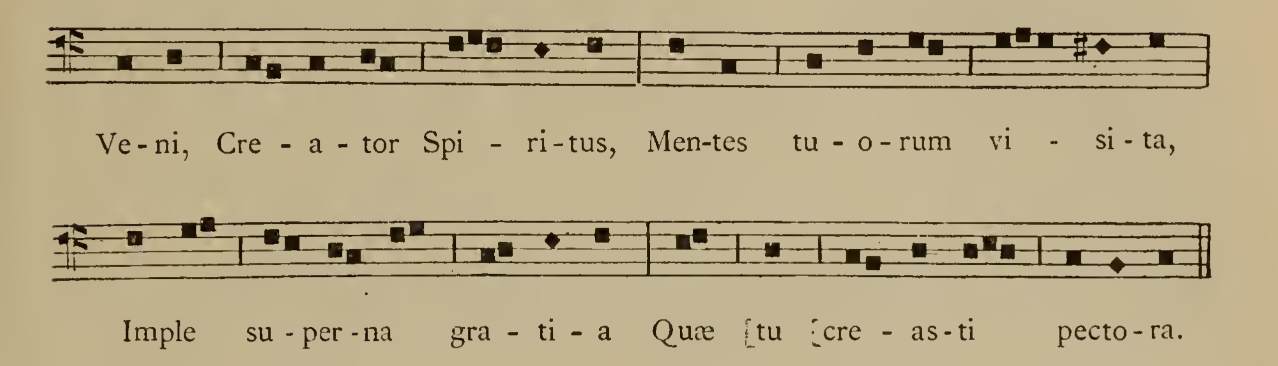
La première classe appartient à la véritable vieille école. Le *fa* et le *si* forment clairement un cas de triton; et la règle orthodoxe, dans un cas semblable, est d'appliquer le *si* bémol. Conséquemment, ils massacrent le dernier vers de la manière suivante :



La deuxième classe est déjà un peu émancipée : elle paraît en savoir autant sur le *fa* dièse que les contemporains de saint Bernard en savaient sur le *si* bémol. La conséquence est qu'ils l'introduisent à la fin, *furtim* et *raptim*.



La troisième classe est la commission de Reims. Nous savons gré à ses membres d'avoir été assez inconséquents pour avoir noté cette hymne de manière à lui donner son vrai sens mélodique.

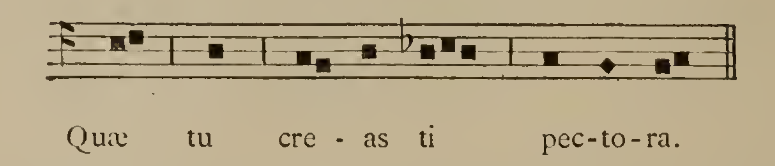


Dans cette position, le *fa* dièse est encore déguisé en *si*. Encouragé par cet exemple, nous avons hardiment posé le signe du dièse devant le *fa* au mot *visita* : chose à laquelle la même commission n'aurait pu raisonnablement trouver rien à redire : car en musique le principe n'est pas dans le signe, mais dans le son; et, s'il est permis de chercher un certain son pour une note en écrivant tout un morceau de chant dans une certaine position, il doit être permis d'aller à ce son par la voie beaucoup plus directe du dièse.

L'heureuse inconséquence que ces éditeurs ont commise en notant un morceau du huitième ton en *fa* au lieu d'*ut*, prouve un fait très important : savoir, qu'il n'y a rien dans un chant qui doive nous obliger de le noter dans une position plutôt que dans une autre, et que la manie de les classer d'avance, et ainsi de les forcer tous dans une position donnée, sans consulter leur son musical, doit nécessairement les dénaturer dans beaucoup de cas. Le tort qu'on a, c'est de s'en tenir toujours à la classification qui fut faite au onzième siècle et de la considérer comme intrinsèquement nécessaire à la nature du plain-chant, tandis qu'elle ne repose que sur l'ignorance de cette époque.

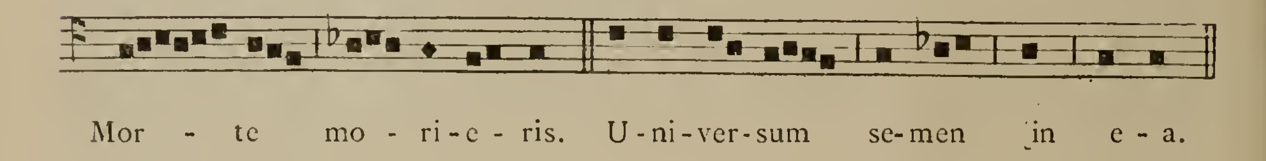
L'exemple de cette hymne démontre encore que la gamme de *fa* aurait été beaucoup mieux adaptée au huitième ton que la gamme d'*ut*. Partout où se rencontre maintenant le *fa*, on aurait pu se servir du *si* bémol, tandis que le *si* naturel était toujours là pour remplacer le dièse : car c'est une chose contre nature qu'un ton qui contient tant de chants et qui se termine invariablement dans

la gamme de sa dominante, ne puisse pas faire une cadence parfaite à la fin. Un autre avantage attaché à cette manière de le noter, c'est qu'elle nous aurait épargné ces abominables bémols dont nous venons de donner un exemple. Le livre dont nous l'avons extrait n'est pas le seul qui le contienne : il y en a même où les éditeurs semblent avoir été tellement satisfaits d'avoir si bien réussi à « adoucir la dureté du triton », qu'ils n'ont pu s'empêcher de prolonger le *fa* naturel aussi longtemps que possible.



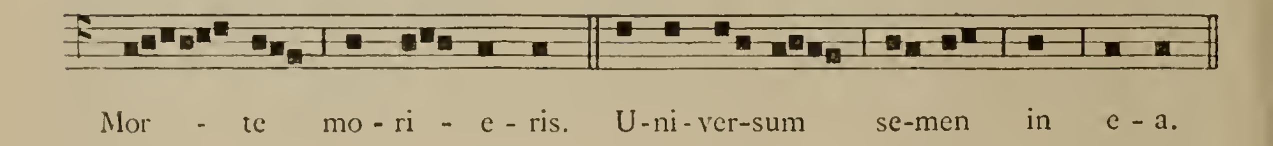
Quæ tu cre - as ti pec-to-ra.

Il ne faut pas être surpris de trouver d'autres terminaisons semblables dans toutes les éditions de cette classe.



Mor - te mo - ri-e - ris. U-ni-ver-sum se-men in e - a.

Ces bémols n'étaient pas du goût des hommes qui ont transposé le *Veni Creator*. Voici leur version de ces passages :

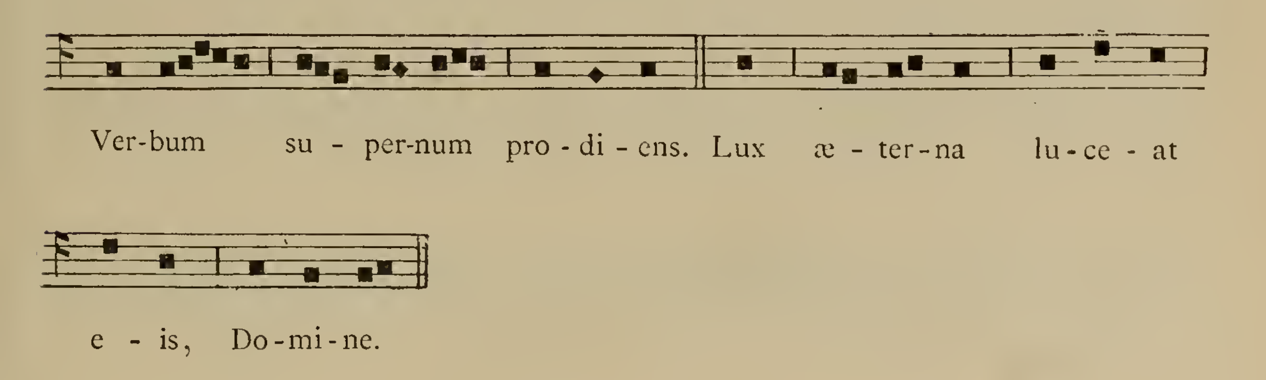


Mor - te mo - ri - e - ris. U-ni-ver-sum se-men in e - a.

Dans le premier exemple ils ont supprimé le *fa*, ou d'autres l'ont supprimé avant eux.

Dirait-on que ce morceau a jamais été chanté autrement? et oserait-on affirmer que c'est là le seul cas où cette suppression a eu lieu? Dans le deuxième exemple, la modulation a été quelque peu allongée, afin d'introduire le *si* naturel sans qu'il écorche l'oreille, comme il le ferait dans l'autre version. Or ces manipulations, et une foule d'autres de même genre, beaucoup trop nombreuses pour les citer ici, ont eu pour seule cause la fausse position que le huitième ton occupe sur la portée, et où le *fa* naturel est une vraie

pierre d'achoppement. Ceux qui tiennent à cette note, bémolisent le *si;* ceux qui tiennent au *si,* suppriment le *fa,* et c'est le meilleur des deux partis à prendre. Si la gamme de *fa* avait pu être employée à l'origine, aucune variante ne se serait rencontrée ici. Cela fait voir comment le manque de principes a non soulement gâté nos meilleures mélodies, mais comment il se fait que nous rencontrons tant de livres de chant différents les uns des autres : chaque éditeur lisant les mélodies à travers ses propres lunettes, et interprétant les faux principes de la théorie d'après la mesure de son ignorance; tandis que les versions les plus mauvaises sont toujours celles où l'on a tâché de suivre cette théorie de plus près. Cela est tellement vrai, que, comme nous venons de le voir, les éditeurs de Reims, qui prétendent avoir tout restauré, ont été obligés de mettre leurs principes de côté, afin de pouvoir noter au moins une hymne correctement. En agissant ainsi, ils ont été d'autant plus inconséquents, que leurs livres fourmillent de passages qui ne valent pas mieux : témoin les deux suivants, dont le premier reproduit exactement la faute qu'ils ont corrigée dans le *Veni Creator :*



Mais il est une quatrième classe d'hommes qui n'ont pu souffrir le *fa* naturel, du moins à la fin du *Veni Creator*. Comment se sont-ils tirés de la difficulté? D'une manière bien facile : ils ont simplement escamoté la note en question. Nous en trouvons un exemple dans l'édition de Ratisbonne, et un autre dans le Vespéral de Malines. Nous donnons ici la pauvre caricature à laquelle les éditeurs du dernier ont réduit l'hymne de Charlemagne : en la comparant à la version ci-dessus, et qu'ils avaient chantée toute leur vie, nul homme de goût ne pourra nous blâmer de les appeler des Vandales.



L'office du dièse dans les modulations mineures est exactement le même que dans les majeures. Nous ne dirons pas que si on l'admet dans un cas, il faut l'admettre dans un autre : car il ne s'agit pas ici de choisir pour ceux qui ont composé ces chants il y a treize ou quatorze siècles; mais nous dirons que si nous trouvons dans ces mêmes modulations mineures tant de cadences incorrectes, il faut en accuser les chantres du moyen âge, qui, n'ayant pu déguiser le dièse dans aucun cas, ont été obligés de l'abandonner à son sort.

Une chose remarquable, c'est que nous trouvons encore dans les modulations mineures tant de terminaisons où la note sensible ne paraît pas dans la mélodie : preuve patente pour nous qu'il y a eu ici le même genre de manifestations que nous avons rencontrées ailleurs. Nous en voyons même des exemples dans nos livres. Voici quelques variantes prises au hasard :



Nous croyons que ce que nous venons d'écrire jettera une lumière suffisante sur la question si débattue de l'usage du dièse dans le plain-chant.

Premièrement, il n'y a pas un de nos livres qui ne fourmille de dièses déguisés.

Deuxièmement, les notes qui n'ont pu se déguiser ainsi, ont été une des sources les plus fécondes des variantes innombrables qui se rencontrent dans nos antiphonaires; variantes introduites de propos délibéré, et qui prouvent d'une manière irréfutable que le ton entier n'a jamais été considéré comme appartenant au système, ou, s'il l'a été, que l'oreille de toutes les générations qui se sont succédé n'a jamais cessé de protester contre le son barbare.

Troisièmement, le terme diatonique appliqué aux échelles et au nom duquel on défend l'usage du dièse, leur est donné si mal à propos, que, s'il ne nous est pas permis de dièser une note dans le plain-chant, la même raison devrait nous défendre d'en bémoliser une autre : l'argument est irréfutable.

Quatrièmement, les éditeurs qui, jusqu'à ce jour, suppriment le *fa* à la fin du huitième ton, ou l'*ut* à la fin du premier, ou le *sol* dans les modulations mineures en *la*, admettent virtuellement le dièse : non seulement parce qu'ils font disparaître la note naturelle, mais parce qu'en donnant à une cadence une forme qui satisfait l'oreille, ils laissent le dièse sous-entendu. Ainsi, il n'y a pas une ombre de différence dans la construction musicale des phrases suivantes que nous prenons dans des livres différents :



Cinquièmement, c'est la transgression des lois fondées sur la nature elle-même qui est la cause que les théoriciens, même les plus stricts, ne savent comment s'y prendre pour échapper aux conséquences de leurs propres principes et tombent d'une contradiction dans une autre, ou bien se permettent de changer arbitrairement des chants qui avaient été respectés jusque là.

Sixièmement, les dièses qui se chantent partout traditionnellement, sont encore un argument en faveur de cet intervalle. Combien de fois jadis avons-nous admiré cette hymne du Vespéral de Paris, dont on devrait dans notre antiphonaire admettre la mélodie!

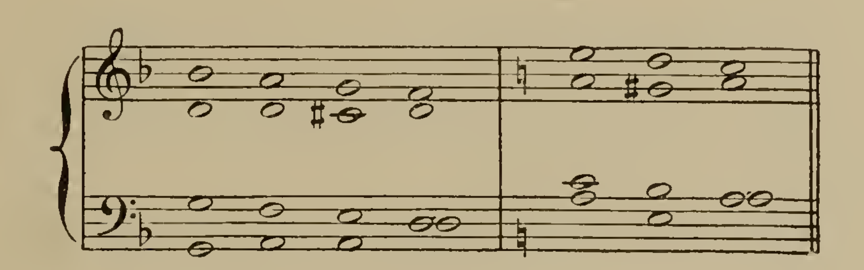


C'est une objection imprudente de dire, comme on le fait, que c'est l'oreille des chantres qui a introduit ces dièses : car, de l'aveu des anciens comme des modernes, c'est l'oreille qui est le juge en dernier ressort de toute musique.

Enfin, septièmement, c'est à la théorie à prouver que le chant grégorien forme un système à part. Si, au contraire, nous avons démontré que ce système ne repose que sur l'apparence que les tons présentent sur le papier, et que la pratique en fait de la musique comme toute autre, la conséquence est qu'il faut les traiter comme telle. D'ailleurs, il ne faut jamais perdre de vue que tout ce qui se dit aujourd'hui pour *justifier les notes que d'un autre côté l'on travaille constamment à éliminer,* a été inventé après coup. Des hommes qui ne pouvaient noter un morceau de chant en *fa*, parce qu'il avait trop de notes, ni en *ut,* parce qu'il avait par hasard une quarte majeure, seraient bien étonnés aujourd'hui, s'ils pouvaient revenir sur la terre, d'apprendre que la seule chose qui les arrêtait dans le dernier cas, était le respect qu'ils avaient de l'échelle diatonique, et ils remarqueraient, sans doute, qu'ils ne se croyaient pas si savants.

C'est ici qu'il faut relever l'inconséquence la plus grande qui se commette et qui puisse se commettre dans l'exécution du plain-chant. Partout où le dièse n'est pas imprimé dans les livres, un organiste fera une cadence correcte chaque fois que la note qu'il est obligé de diéser se rencontre seulement dans l'accompagnement;

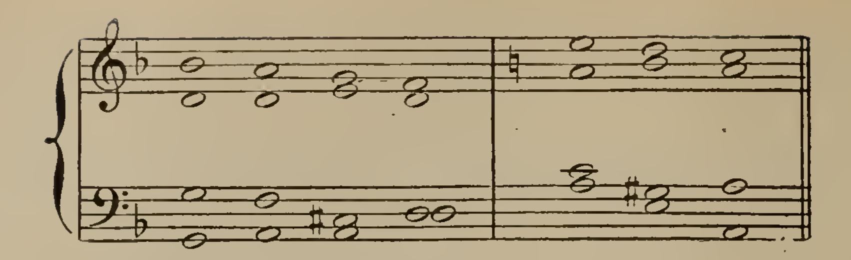
tandis qu'il laissera sa valeur naturelle à la même note, lorsqu'elle entre dans la mélodie et se chante par le chœur. Cette pratique est générale, et nous en trouvons même des exemples dans certains vespéraux. Ainsi, dans les faux-bourdons qu'on y rencontre parfois, nous trouvons que les terminaisons des psaumes du premier et du troisième ton sont partout correctes. Comme nous n'avons qu'à faire ressortir la présence et la position du dièse, un seul extrait suffira. La première cadence appartient au premier ton et la seconde au troisième, le chant étant au ténor.



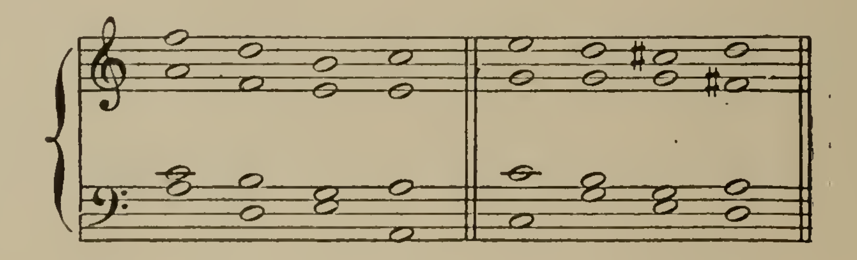
Or, s'il y a une chose certaine, c'est qu'un chant n'est que le contour de son harmonie. Les deux sont inséparables, parce que toute note fait partie d'un certain accord. Lors même qu'un morceau se chante sans accompagnement, l'accord primaire et naturel est toujours sous-entendu; et cela est si vrai, que ce n'est pas toujours dans les pays où tout s'accompagne de l'orgue, qu'on a éliminé les notes qu'il aurait autrement fallu dièser, et il n'est pas certain que ceux qui ont pris cette liberté savaient toujours ce qu'ils faisaient : ils n'ont fait qu'obéir à une espèce d'instinct que la nature elle-même a implanté dans l'oreille. Maintenant, quelqu'un pourrait-il nous donner une bonne raison pour laquelle il est défendu de chanter une note qui non seulement peut se sous-entendre, mais qui peut s'exprimer dans un accompagnement chanté comme les psaumes ci-dessus?

Peut-il y avoir une erreur à placer au ténor un dièse qui peut figurer à l'alto (1)? Pourquoi les accords précédents sont-ils bons et ceux qui suivent mauvais?

(1) Généralement, le chant se joue au soprano; mais cela ne change pas la question.



Sans doute, ce ne sont plus là les finales du premier et du troisième ton; mais ce n'est pas là la question : nous tenons à faire voir que, lorsque le dièse existe dans un accord, ce n'est qu'une chose accidentelle qu'il se chante par telle voix plutôt que par telle autre. Ceci n'est pas tout : car, si on ne veut pas diéser, parce qu'elle se chante par le chœur, une note qu'on traiterait autrement si elle ne faisait qu'entrer dans l'accompagnement, il faudra ou faire une cadence fautive, si on tient à terminer le chant dans la tonique, ou bien donner au même chant une terminaison de fantaisie. Or c'est précisément ce que les éditeurs des livres dont nous avons extrait les cadences ci-dessus, ont fait pour le psaume du deuxième ton. Le premier exemple que nous donnons ici est le plus commun; le deuxième se trouve dans le Vespéral publié à Paris en 1854 par les « éditeurs de la Liturgie romaine » ; et si nos conjectures sont correctes, il a été composé par un des meilleurs organistes de cette capitale, mais un homme qui croyait à l'ancien système.



Le premier exemple est fautif, parce que le *la* mineur qui termine le psaume comme il termine tout le deuxième ton, est traité comme la quarte d'une tonique mineure, qui ne paraît pas dans le chant. En effet, *la* mineur précédé du *sol* naturel n'est pas une tonique; c'est la quarte de la gamme en *mi* mineur, qui n'a d'existence dans aucun morceau du deuxième ton. Quant au deuxième exemple, c'est du galimatias pur et simple et dans lequel on ne sait ce qui étonne le plus : ou la manière curieuse dont l'auteur a réussi à

rendre méconnaissable une modulation mineure qui est pourtant si claire en elle-même; ou l'inconséquence qui a voulu éviter une gamme dans laquelle il entre un dièse, en se servant d'une autre où il y en a deux. Encore faut-il considérer que, dans le ton dans lequel ce psaume doit être transposé, cette terminaison n'en a pas moins de cinq, et il n'y a pas un seul morceau de chant qui en exige plus de quatre. C'est absolument comme si la mélodie n'était pas solidaire des accidents qui entrent dans les accords, ou comme s'il était possible que l'ancien système n'affectât que la surface d'un chant, et que le système moderne, auquel on permet par grâce d'ajouter une espèce de support harmonique, n'eût d'autre règle à suivre que de respecter les tons et les demi-tons, sans s'inquiéter du sens qu'ils présentent collectivement.

A vrai dire, ce qu'il faut entendre par système ancien est difficile à définir. Lorsque, par exemple, il y a un *ut* à la fin d'un chant du premier ton, on le supprime, et l'on traite la phrase comme de la musique véritable; ou bien on le conserve, et alors on affirme que tout le morceau appartient au système des Grecs et des Romains. Cette note paraît donc jouer un grand rôle et avoir une grande responsabilité; et le moins que l'on pourrait supposer, c'est qu'elle dût reposer sur un fondement harmonique aussi immuable que lorsqu'elle est diésée. Au lieu de cela, chacun l'harmonise à sa façon, tant bien que mal, et il n'est pas rare de voir les défenseurs du système ancien épuiser toutes les ressources du système moderne pour couvrir les effets désagréables de leur propre théorie. Ne doit-on pas conclure de là que toutes ces notes naturelles ne sont que des erreurs, auxquelles les circonstances et la longue pratique ont donné une espèce de droit de prescription et un certain air de vérité, mais que chacun cherche à justifier à sa manière? C'est là, du reste, ce qui arrive dans toute science, lorsqu'on abandonne les principes sur lesquels elle est établie : on tombe dans l'arbitraire et on ne sait plus où l'on va. Jamais on ne fera croire à un homme qui veut sérieusement examiner la question, que ce qui est archimauvais en musique fait la règle dans le plain-chant, et que le système ancien est basé sur ce que la science prouve être des erreurs (1); et

(1) Par exemple, comme l'enseigne le Dr Marx, qu'il y a un cercle de quintes qui n'est

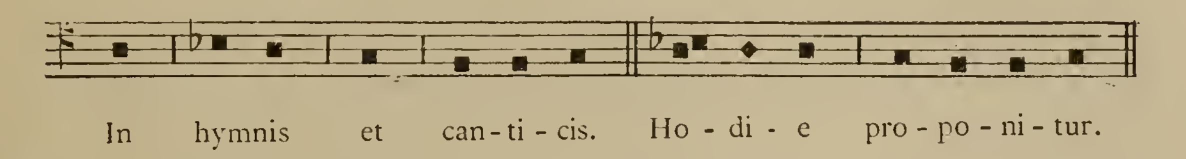
surtout, on ne parviendra jamais à rendre populaires des mélodies qu'on s'étudie à rendre aussi peu musicales que possible, et dont on bannit des intervalles qu'ON REPROCHE A L'OREILLE D'Y AVOIR INTRODUITS, et cela chez des hommes qui ont déjà un préjugé contre le plain-chant, précisément parce qu'ils s'imaginent qu'il est différent de la musique.

L'introduction ouverte du dièse n'équivaudrait pas, après tout, à une révolution dans le chant, par la raison toute simple que tous ceux qui ont édité nos antiphonaires, à commencer par le onzième siècle, ont eu soin de réduire de plus en plus le nombre de notes dont il faudrait corriger l'intonation. Les dernières éditions en font encore foi, car ceux qui ont publié les livres de Malines se vantent d'en avoir partout banni la fausse quinte. Il serait donc à peu près exact de dire qu'il ne faudrait diéser que les notes qu'on aurait pu supprimer pour la raison qui a fait supprimer les autres. Posé de cette manière, nous croyons que le principe est inattaquable; seulement, il faudrait que ceux qui sont prêts à l'admettre fussent conséquents avec eux-mêmes : car il nous mènera un peu plus loin que quelques-uns peut-être ne croyaient aller, et il affectera la forme de plus d'un chant qui ne les a peut-être jamais frappés comme fautif. En effet, il ne s'agit pas seulement de corriger quelques notes qui, de l'aveu de tout le monde, sonnent positivement mal à l'oreille, parce qu'elles se trouvent par hasard à la fin d'un morceau; il s'agit d'appliquer un principe général à tous les chants dans leur ensemble.

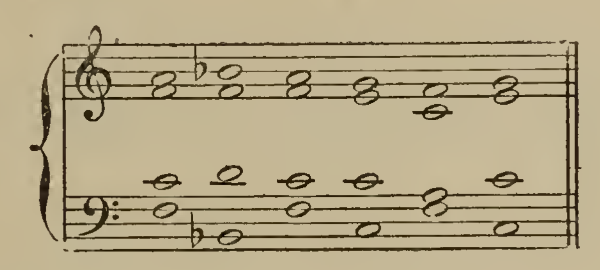
La théorie ne peut voir dans son triton qu'un concours fortuit de deux notes : c'est-à-dire, du *si* et du *fa*. Elle ne l'explique que d'une manière et ne connaît qu'un seul moyen d'y remédier, qui est de bémoliser le premier. Cela revient à dire qu'une modulation qui finit en *sol* ne peut jamais se résoudre comme elle le devrait, c'est-à-dire, par une cadence parfaite, chaque fois que le *fa* en fait partie. L'harmonie sous-entendue passe alors à la sous-dominante, et le dernier accord devrait être (à moins que l'on ne se serve d'un faux-fuyant) celui de la quinte sur la tonique *ut*. Les passages suivants sont extraits du Graduel de Ratisbonne. Nous n'avons jamais

pas équivalent à une succession de gammes ou tons proprement dits. Nous en parlerons au deuxième article de notre appendice.

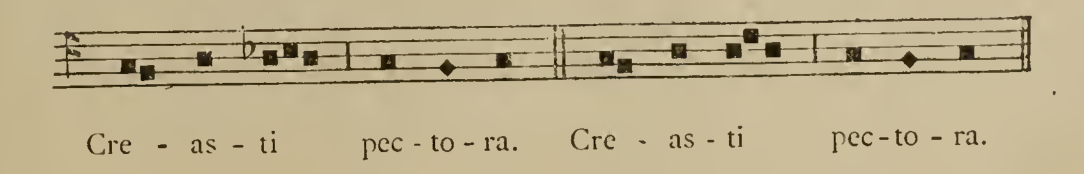
rencontré rien d'aussi mauvais dans aucun autre livre : car ici ce n'est pas le ton de la dominante qui est mal interprété; c'est la tonique elle-même qui est massacrée, le morceau étant du septième ton.



L'harmonie naturelle de ces passages est la suivante : si elle ne peut faire en sorte que ces finales soient correctes comme harmonie, c'est-à-dire, qu'elles se terminent comme tout morceau de chant devrait se terminer, c'est qu'elles sont fautives comme mélodie. La conséquence est qu'aucune autre espèce d'accompagnement ne peut les justifier.



Il est vrai, un organiste peut, d'une manière telle quelle, finir tous les morceaux de cette nature par un accord parfait. Mais ce sera là ce que nous venons d'appeler un faux-fuyant ; ce sera un accord de fantaisie, et non pas un accord qui interprète littéralement la mélodie et se suggère naturellement à l'oreille. Non pas que ces sortes d'harmonies soient mauvaises en elles-mêmes, mais elles ne peuvent rendre correct ce qui ne l'est pas. En d'autres termes, tout ce que l'on pourra faire, ce sera de *déguiser* ce qui en soi-même est une erreur de composition. Et ceci serait le cas, lors même qu'on supprimerait le *si;* parce que, aussi longtemps que le *fa* est là, le *si* bémol n'en restera pas moins sous-entendu : c'est pourquoi les deux terminaisons suivantes sont également fautives, et pour la même raison :



Mais n'y a-t-il donc pas moyen de terminer une modulation en *sol,* tout en conservant le *si* naturel? Oui, disent virtuellement tous ceux qui de près ou de loin se sont occupés de la publication d'un livre de chant. Nous pouvons supprimer le *fa.* Ici c'est la nature qui se montre plus forte et parle plus haut que toutes les théories. Un morceau de chant qui finit en *sol,* se termine sur la première note de cette gamme; si l'avant-dernière note est en *fa,* elle est là comme la note sensible, et doit faire avec la finale ce qu'on appelle une cadence parfaite. Un *fa* naturel, au contraire, est là comme un élément étranger, et la vérité est qu'il *rend l'échelle chromatique.* Aussi suffit-il de l'effacer pour que l'oreille soit satisfaite. Généralement on remplace ce *fa* par un *la;* et comme cette note entre également dans la cadence, celle-ci sera correcte; seulement, ce sera à l'organiste de suppléer le dièse sous-entendu, et il le fera sans y penser, quelle que soit sa théorie.

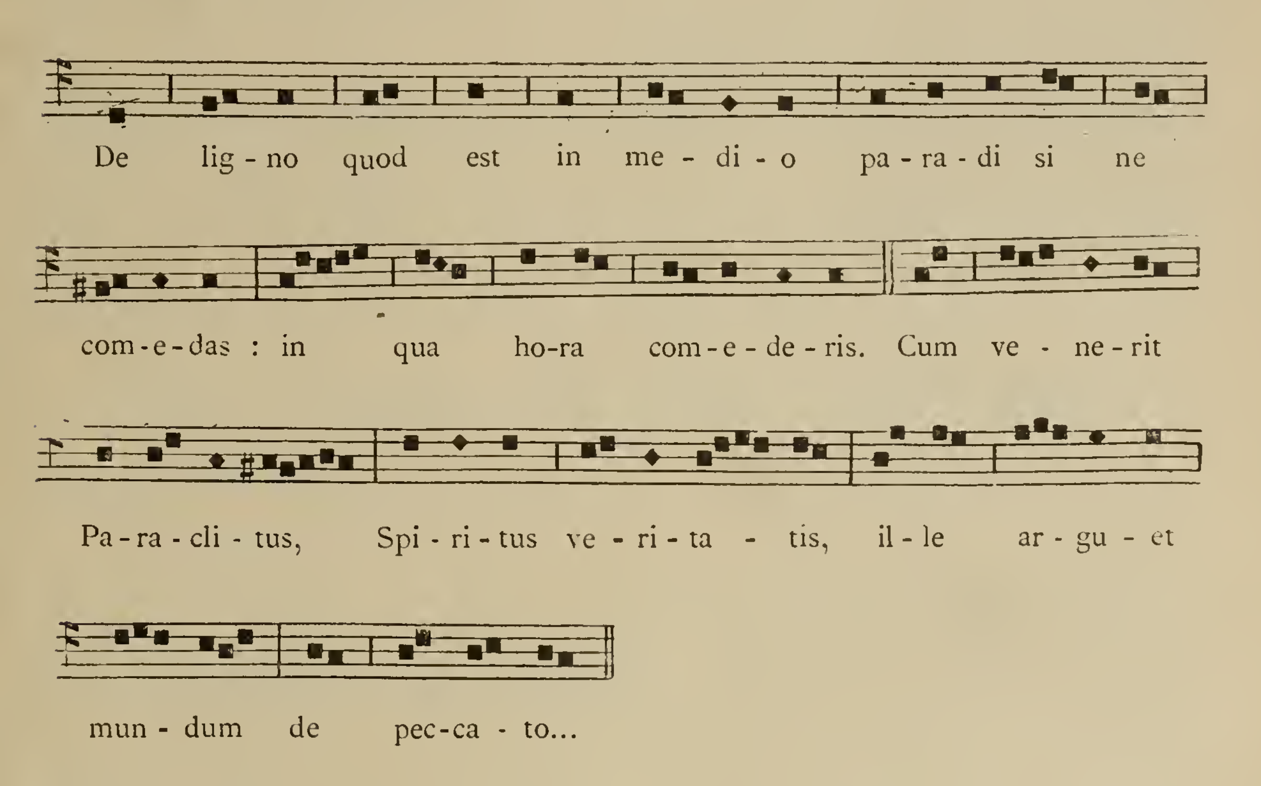
C'est une chose vraiment pitoyable que l'on soit encore aujourd'hui obligé de perdre son temps à prouver ce que tout le monde devrait considérer comme des axiomes.

Mais ce n'est pas tout. L'essence d'une modulation de *ut* en *sol* est dans l'introduction du *fa* dièse, exprimé ou sous-entendu; mais il est clair qu'une modulation de cette nature n'attend pas pour se former que l'on arrive à l'avant-dernière note. Du moment que la modulation se forme, il y a changement de ton ou de gamme; et alors même que le *fa* ne se montre pas dans la mélodie, il est diésé dans l'oreille, ou ce que nous appelons sous-entendu. S'il entre ouvertement dans le chant, il faut que ce soit sous cette nouvelle forme. C'est ce qu'ont compris les éditeurs de Reims, qui ne sont pas satisfaits de diéser seulement le dernier *fa* du *Veni Creator,* comme d'autres l'ont fait, mais qui ont écrit tout le morceau de manière à donner cette intonation à chaque note qui est exprimée ailleurs par un *fa,* parce qu'elle n'entre nulle part dans la mélodie sans faire partie d'une modulation à la dominante.

Deuxièmement, il est clair encore qu'une modulation de cette nature peut être introduite dans un chant ailleurs qu'à la fin. C'est à cela que nous avons voulu faire allusion plus haut, en disant que l'introduction ouverte du dièse affecterait plus d'un chant qu'on n'avait jamais considéré comme fautif jusque là. Il doit être évi-

dent, cependant, qu'une modulation qui rend la fin d'un morceau si insupportable que l'on efface la note qui y conduit, doit dénaturer un chant, peu importe qu'elle se trouve au commencement ou au milieu. La différence ici, c'est que l'oreille n'exige pas, comme elle le fait à la fin, un repos absolu; mais changer en une modulation *par* la sous-dominante une phrase qui devrait se résoudre à la dominante, ne peut faire autre chose que gâter tout l'effet du morceau. Nous disons *par la sous-dominante,* car ce n'est pas dans ce ton que toutes ces phrases se terminent; elles remontent au *sol,* et, par conséquent, l'on se retrouve toujours dans le ton de la tonique, c'est-à-dire que l'on ne sort jamais du monotone.

Voici deux phrases que nous avons déjà citées : ici nous donnons une partie de ce qui peut s'appeler le contexte, afin de mieux faire voir l'effet général :



Pour quelqu'un qui n'a pas l'oreille faussée par le préjugé ou gâtée par la mauvaise habitude, cette modulation en *sol* non seulement rend le chant plus varié et plus agréable, mais c'est la seule qui l'interprète correctement. Il y a là, dans les deux cas, un repos bien marqué, qu'aucune autre harmonie ne pourrait rendre; et la phrase qui suit n'est pas une continuation ou un développement de ce qui précède : c'est un nouveau commencement, une reprise si

réelle, que le chant pourrait commencer là. Le deuxième morceau est très beau; mais cet *ut* à la fin du mot *mundum* est une interpolation qui devrait être effacée, parce que cette partie de la phrase est en *la* mineur.

Nous savons bien qu'il ne manque pas d'individus qui diront que l'autre manière est préférable, et ils appelleront même ces abominables monotonies nobles et majestueuses, car ce sont là les termes reçus; mais c'est une chose qui ne nous inquiète pas le moins du monde, car nous avons à faire là non pas avec des principes, mais avec un effet d'habitude : l'ornière est tracée, et on la prend pour le bon chemin.

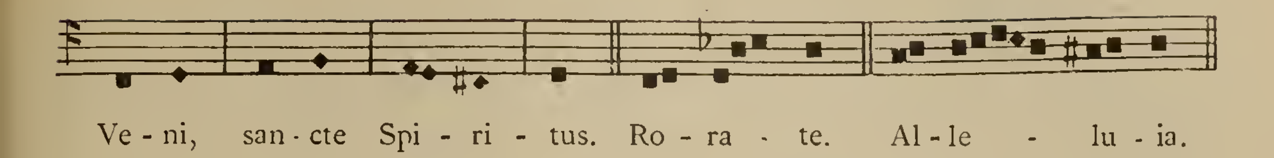
Ces sortes de remarques tomberaient d'elles-mêmes dès que la phrase correcte aurait eu le temps de s'implanter dans l'oreille, et nous sommes persuadé que là, par exemple, où l'on se sert de l'Antiphonaire de Reims, personne ne voudrait plus changer son *Veni Creator* pour aucun autre.

Ces principes peuvent trouver une application plus fréquente dans le huitième ton; mais, dans un sens plus étendu, ils sont applicables à toute espèce de cas, et aux modulations en mineur aussi bien qu'en majeur. Dans l'exemple suivant :



ce commencement en *la* mineur et ces quelques notes qui amènent la phrase en *ré* mineur sont admirables. Tout le morceau, du reste, porte le cachet de l'antiquité, et il doit avoir été composé par un musicien savant. Il en est de même du *Kyrie* de l'Avent.

Il n'y a qu'un seul cas où une exception peut être tolérée, et même où il vaut mieux ne pas introduire le dièse : c'est au commencement d'un morceau. D'un côté, il est bon que la première note d'un chant ait quelque chose de positif et de bien défini; et de l'autre, l'oreille n'a reçu encore aucune impression, et, par conséquent, elle ne peut rien réclamer encore. Ainsi, par exemple, aucun musicien ne pourrait raisonnablement rien objecter aux intonations suivantes :



Il est probable qu'un éditeur qui publierait des livres de chant sur ces principes, commencerait par soulever bien des réclamations; mais il faudra bien que, tôt ou tard, on se résigne à en passer par là. Depuis tant d'années qu'on parle de la réforme du plain-chant, et parmi tant d'écrivains qui ont donné leur opinion sur le sujet, il n'y en a pas un seul, à notre connaissance, qui ait mis le doigt sur la plaie; tandis que, d'un autre côté, ceux qui se sont posés le plus hautement en réformateurs, ou dont l'œuvre a été entourée de plus de prestige, sont ceux qui se sont le plus embourbés dans la vieille ornière. Pour nous, nous le disons délibérément, le premier pas à faire, si l'on veut entrer dans cette voie, c'est de reformer le chant dans sa construction harmonique : car, sous ce rapport, il est non seulement des siècles en arrière, mais il fourmille des erreurs qu'une génération après l'autre y a accumulées, faute de le comprendre, et, généralement, sous prétexte de le corriger.

Avant de terminer ce chapitre, nous tenons à donner au lecteur un extrait pris dans un des ouvrages de l'abbé Vogler, musicien compositeur et écrivain très estimé en Allemagne. Nous l'avons trouvé dans une note du livre de G. Weber (§ 585).

« J'ai entendu dans la Grèce propre, et aussi dans les anciennes villes sur l'Adriatique, de la musique d'Église, notée d'après les échelles grecques, où tout le chœur, sans avoir aucun signe écrit pour le guider, suppléait des dièses à certains passages... Le déchant, ou l'alto, etc., introduisait un dièse, chaque fois que la cadence l'exigeait, et ils le faisaient avec tant d'ensemble, que jamais je n'ai entendu une note équivoque, quoiqu'il y eût au moins quatre personnes par partie. Je me fis apporter la partition, ainsi que les parties écrites séparément; mais jamais je n'y ai découvert un dièse. Quand j'en exprimais mon étonnement, ils me répondaient que le sentiment qu'ils avaient de la nécessité de hausser une note par ci par là, leur était devenu une seconde nature. »

Cette manière, évidemment traditionnelle, de corriger les échel-

les en pratique, doit être aussi ancienne que les échelles elles-mêmes : nous ne croyons pas qu'on puisse raisonnablement révoquer cette assertion en doute. Cela prouve que c'était de la vraie musique, et non pas du galimatias prétendu ancien, que Gui d'Arezzo notait sur sa portée, et qu'il laissait plus de notes à *ramollir* que le *si* naturel.

CHAPITRE SIXIÈME.

EN QUOI CONSISTE LA DIFFÉRENCE ENTRE LA MUSIQUE ET LE CHANT GRÉGORIEN.

Une mélodie en plain-chant est à un air en musique ce qu'un morceau en prose est à une pièce de poésie : elle est non rythmique, c'est-à-dire, non mesurée. C'est tout à fait improprement que le mot *rythme* lui est quelquefois appliqué. Il faut nécessairement qu'il y ait un certain ordre et une certaine accentuation dans une succession de sons musicaux : une combinaison harmonique doit avoir un commencement et une fin convenables, et une mélodie doit être divisée en une quantité quelconque de périodes; mais tout cela peut exister, et existe en réalité dans le chant grégorien, sans être combiné avec ce mouvement symétrique qui s'appelle proprement *rythme*.

Par *rythme* il faut entendre, non pas seulement la division d'un morceau de musique en mesures, mais la disposition symétrique des mesures elles-mêmes. Une *mesure* pourrait se comparer à ce qu'on appelle en versification un *pied*. Elle a ses temps forts et ses temps faibles, comme celui-ci a ses syllabes longues et ses syllabes brèves; et de même qu'il faut un certain nombre de pieds pour faire un vers, ainsi il faut un certain nombre de mesures pour former une division rythmique. Toutefois la similitude entre les deux ne s'étend pas loin : car, en premier lieu, tandis que les mots *syllabe longue* et *syllabe brève* impliquent une idée de durée, les termes *temps fort* et *temps faible* ne suggèrent, au contraire, qu'une

certaine emphase ou force d'expression comparative dans deux notes qui, comme durée, ont la même valeur. Deuxièmement, un pied peut commencer indifféremment par l'une ou l'autre des deux syllabes, tandis qu'une mesure ne peut commencer que par un temps fort. Enfin, troisièmement, un poète a, dans le nombre de pieds qu'il peut admettre dans un vers, et dans la manière dont il peut mêler ensemble des vers d'une longueur différente, une certaine liberté que n'a pas le musicien. Nous ne pouvons pas entrer ici dans des explications qui nous entraîneraient trop loin. Elles ne sont pas nécessaires non plus au but que nous nous proposons, et qui est simplement de donner certaines notions générales sur l'effet que le rythme produit sur la musique. Il n'y a probablement pas un de nos lecteurs qui ne sache par cœur quelque fragment, ou quelque hymne ou chanson sacrée ou profane. Or, si quelqu'un veut repasser dans son esprit l'un ou l'autre de ces morceaux, il trouvera, de prime abord, que les mesures ne sont pas des divisions de temps dont l'une suit l'autre, comme quelqu'un, par exemple, qui ferait autant de pas en avant; mais qu'un certain nombre de ces mêmes mesures se groupent ensemble et se succèdent jusqu'à la fin dans le même ordre. Les mesures se suivent ainsi, généralement, deux à deux ou quatre à quatre, et entre chaque groupe il y a une pause, qui, au lieu de reposer l'oreille, suggère plutôt une idée de continuité, et la tient plus ou moins en suspens. Or, qui dit continuité dans le mouvement, dit enchaînement dans la mélodie; et si l'oreille est en suspens, c'est qu'elle sent qu'il faut rattacher ce qui va suivre avec ce qui a précédé, afin d'arriver à un sens complet. Le rythme est comme un fil passé à travers les notes de l'échelle : ensemble ils se dirigent vers un point donné; et là où s'arrête le mouvement, là aussi la mélodie finit sur la tonique et repose l'oreille. Celle-ci peut éprouver le plus grand plaisir à écouter les différentes combinaisons que le compositeur a tirées du mètre aussi bien que des notes de l'échelle; néanmoins elle ne sera, pour ainsi dire, complètement rassasiée, que lorsqu'elle arrivera au point qu'elle a cherché d'avance comme par instinct, c'est-à-dire, la note fondamentale qui sert de finale au morceau. A travers toutes les variations de la mélodie il y a donc une certaine unité qui s'impose à l'oreille, et qui n'est autre que celle de l'échelle : ce sont les

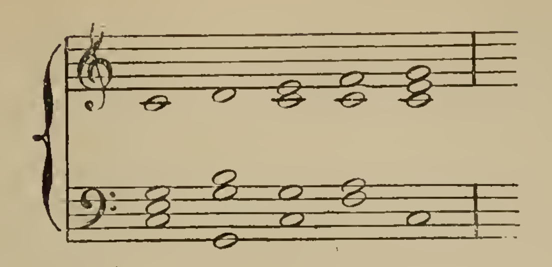
pauses aussi bien que le mouvement du rythme qui la tiennent en évidence; et, sur le point de finir son cercle, celui-ci prépare de loin le temps fort de la dernière mesure, pour amener la cadence finale. Ce n'est pas qu'un air ne puisse moduler d'un ton à un autre; mais, pour admettre ce départ de l'unité, il faut que le rythme prenne, pour ainsi dire, ses précautions d'avance : c'est-à-dire que, pour arriver à ce but, il faut qu'il passe par un certain nombre de périodes, ou du moins d'accents, afin de préparer l'oreille au changement. Cependant, une modulation semblable n'est jamais pour l'oreille qu'une interruption passagère dans la progression régulière du ton fondamental; et quelque bien préparée, et quelque agréable qu'elle la trouve, il faut qu'elle revienne à ce même ton, comme par nécessité (1).

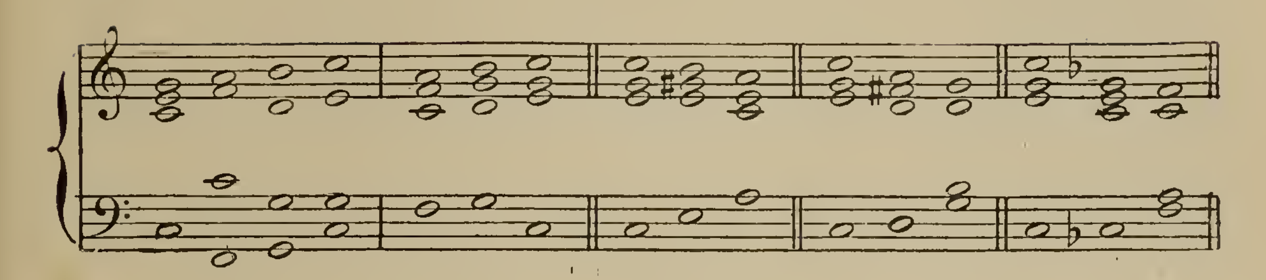
Pour en venir maintenant au chant grégorien, la première chose à remarquer, c'est qu'il est entièrement privé de ce mouvement qui ne permet à l'air de s'arrêter qu'après avoir parcouru un certain cercle de mesures et de périodes. Sans doute, si une phrase est divisée en plusieurs membres, l'oreille ne sera satisfaite, tout comme en musique, que lorsqu'elle arrivera à la fin. Mais ici, elle obéit, non pas à un mouvement qui la pousse, pour ainsi dire, en avant malgré elle, s'il était possible; mais à la nature de l'échelle,

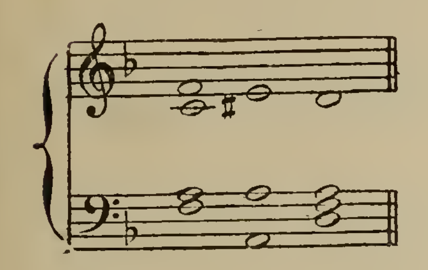
(1) Il ne faut pas croire que, lorsqu'une pièce de vers est mise en notes, c'est elle qui impose son rythme à la musique. Le cas est justement le contraire. Un vers iambique ou trochaïque peut s'adapter très naturellement à une mesure à trois temps. Dans tout autre, le rythme doit céder le pas à celui de la phrase musicale, qui changera souvent en longue une syllabe brève, accentuée ou non. La répétition de mots, qui s'entend si souvent en musique, est due à la nécessité de faire entrer un certain nombre de mesures dans une section rythmique : si les mots ne sont pas assez nombreux, il faut allonger le texte, afin de les remplir. Dans les langues modernes, ce sont les accents qui remplacent les syllabes longues des langues anciennes. Ce n'est qu'en français que cet accent est négligé, probablement parce que, se trouvant toujours sur la dernière syllabe du mot, l'arrangement serait plus difficile à garder. Il s'ensuit que le rythme y est traité comme un accident qui n'est pas nécessaire pour former un vers, quoique dans toutes les autres langues on le regarde comme constitutif de l'essence. Le fait est, pourtant, qu'il ne manque pas de vers français qui sont naturellement rythmés : car le poète, quoiqu'il ne le cherche pas, a néanmoins le rythme toujours dans l'oreille. Ces vers sont toujours les plus coulants et les meilleurs comme vers : de fait, les autres ne sont, à proprement parler, que des lignes formées d'un certain nombre de syllabes. Pour les apprécier, il faut les lire comme de la prose, à moins de rendre long, au besoin, un article ou un *e* muet, et bref un verbe ou un substantif; chose, d'ailleurs, que bien des personnes font sans s'en apercevoir : car, encore une fois, le sentiment du rythme est inné dans l'homme.

qui n'a de point d'arrêt que sur la tonique; et, si ce but est atteint au bout de trois notes, elle y trouvera un repos aussi satisfaisant que s'il en avait fallu cinquante. Il suit de là qu'un chant peut contenir des passages — et même en être composé — ne comptant qu'un petit nombre de notes et offrant cependant chacun un sens complet. Mais que ces passages soient longs ou courts, aucun lien ne les enchaîne, au point que l'oreille cherche à se reposer, comme elle le fait en musique, dans une gamme donnée : il lui suffit de rencontrer à la fin de chacun le repos que donne la tonique. Elle ne s'enquiert pas même si la cadence finale d'une phrase quelconque se fait dans le ton dans lequel elle a commencé. En d'autres termes, pour faire une modulation proprement dite, il ne faut ni plus de notes ni plus de préparation qu'il n'en faut pour construire un passage ordinaire; et l'oreille ne demande pas plus à retourner à la gamme qui a servi de point de départ, que si tout le morceau avait été écrit jusque là dans le ton dans lequel il vient de moduler. Nous en donnerons de nombreux exemples plus loin. Nous avons comparé le rythme à un fil passé à travers les notes de l'échelle : ici le fil est absent, et la conséquence est que chaque note jouit, en un certain sens, de sa pleine liberté. Lorsqu'une note entre dans une combinaison mélodique, elle occupe une position subordonnée à celle qui sert de tonique pour le moment : elle tient au fil qui part de celle-ci; mais comme faisant partie, en principe, d'une échelle dont le rythme est entièrement absent, chaque note de l'échelle grégorienne est libre de se mouvoir de sa propre position dans sa propre direction, et ne se trouve, vis-à-vis de la tonique, dans aucune autre espèce de dépendance, que celle qui lui donne une certaine position relativement à celle-ci, et lui fournit, par conséquent, une certaine harmonie à elle propre, et qui est à tel ou tel degré en rapport avec elle.

Expliquons d'abord ce qu'on entend par ces rapports. Pour le faire d'une manière intelligible, nous commencerons par harmoniser l'échelle; mais nous avertissons le lecteur que le passage du sixième au septième accord est considéré comme fautif, non pas comme harmonie, mais comme progression. Nous l'écrivons pourtant ainsi, afin de rendre plus visibles les principes que nous voulons exposer.







Dans la première série, outre la tonique, il y a deux notes qui contribuent par leur propre harmonie à l'effet général : ce sont *fa* et *sol*, appelés respectivement la sous-dominante et la dominante. Si à ces deux notes nous ajoutons *la* mineur, qui termine le deuxième groupe, nous aurons les trois tons qui sont dans le premier degré de rapport avec la tonique, ce degré se comptant par le nombre de notes qu'il faut altérer afin de les rendre toniques à leur tour. Pour que la tonique *ut* puisse passer en *sol*, il faut dièser le *fa;* pour qu'elle puisse passer en *la* mineur, il faut diéser le *sol;* enfin, pour qu'elle puisse passer en *fa*, il faut sous-entendre *si* bémol : et c'est là peut-être la raison pour laquelle, du moins dans la musique, cette modulation ne paraît pas, à beaucoup près, aussi directe et aussi naturelle que les autres.

Entre *fa* et *ré* mineur, il y a la même relation qu'il y a entre *ut* et *la* mineur : *ré* mineur est donc dans le deuxième degré de rapport avec *ut*, parce qu'il en est séparé par deux intervalles, c'est-à-dire, par *ut* dièse et *si* bémol.

Ces simples données suffisent pour faire comprendre tous les

rapports qui existent entre les tons; seulement, il ne faut jamais comparer un ton qui se transpose avec un ton qui ne se transpose pas, lors même, comme il arrive souvent, qu'ils sont notés de la même manière, à moins de tenir compte de ces transpositions. Ainsi, le premier ton se chantant en *ré* mineur et le deuxième en *fa* dièse mineur, l'un est vis-à-vis de l'autre dans le sixième degré de rapport.

De la manière dont nous avons l'habitude de noter les tons, c'est-à-dire, le huitième en *ut*, le deuxième en *la* mineur et le cinquième en *fa*, ces rapports se saisissent immédiatement : car il faut bien remarquer que telle est la vraie position de ces tons vis-à-vis l'un de l'autre, même après qu'ils sont transposés dans le chœur.



Dans le premier groupe, c'est *ut* qui est le ton fondamental : il est donc dans le premier degré de rapport avec les deux autres. Ceux-ci ne sont mutuellement que dans le deuxième degré, et c'est *ut* qui sert de trait d'union entre les deux : c'est-à-dire que, pour aller de *fa* à *la* mineur et réciproquement, il faut d'abord passer par *ut*.

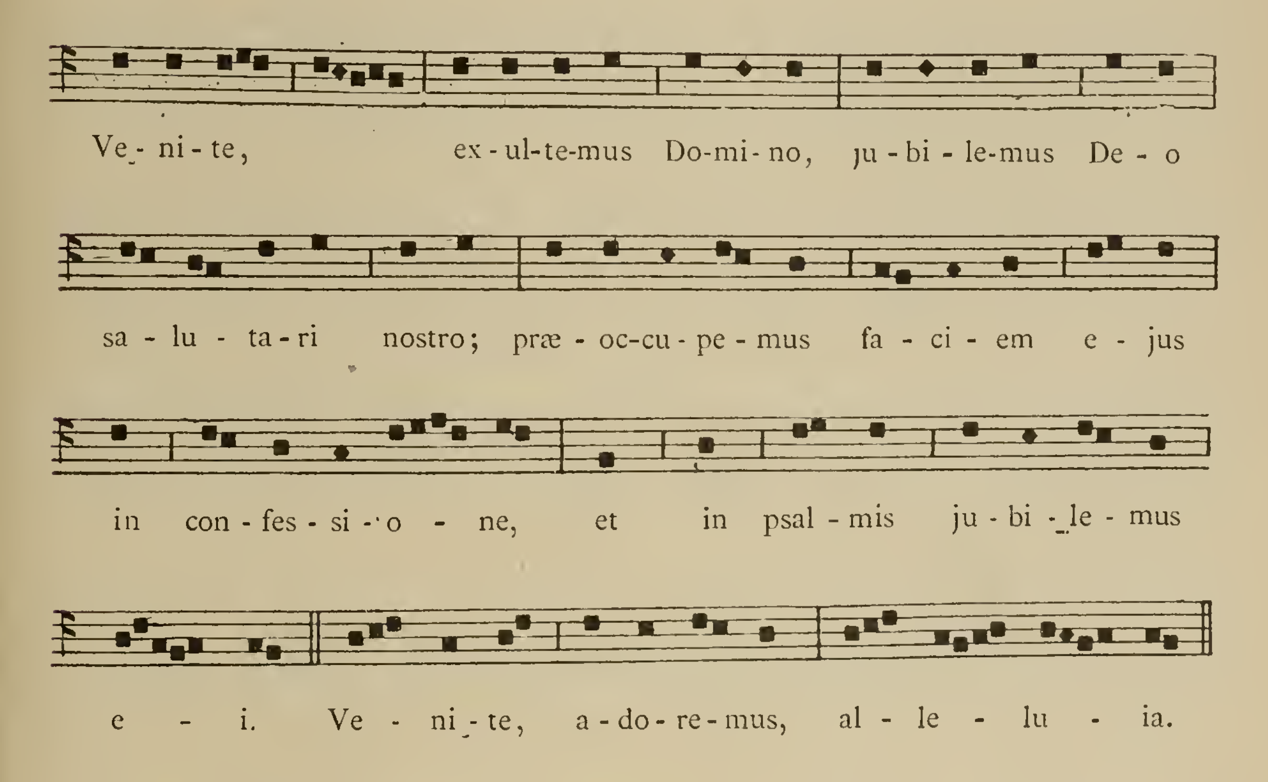
Il faut observer encore, par rapport au même groupe, qu'aucun ton ne finit en *ut*, et qu'aucun ton proprement dit n'a pour tonique *sol;* mais les deux gammes sont combinées dans le huitième.

Le deuxième groupe a pour ton fondamental *fa*. Il diffère en beaucoup de choses du premier; mais, comme notre intention ici n'est pas tant d'expliquer la construction des tons que de faire voir l'effet que l'absence de rythme produit sur leur progression mélodique, nous en parlerons dans un moment plus opportun.

Maintenant, en premier lieu, si dans une échelle non rythmique il n'y a rien qui rappelle la phrase musicale à son point de départ, il s'ensuit que, lorsque cette même phrase, que nous supposons commencer en *ut*, fait un point d'arrêt sur une des notes de l'é-

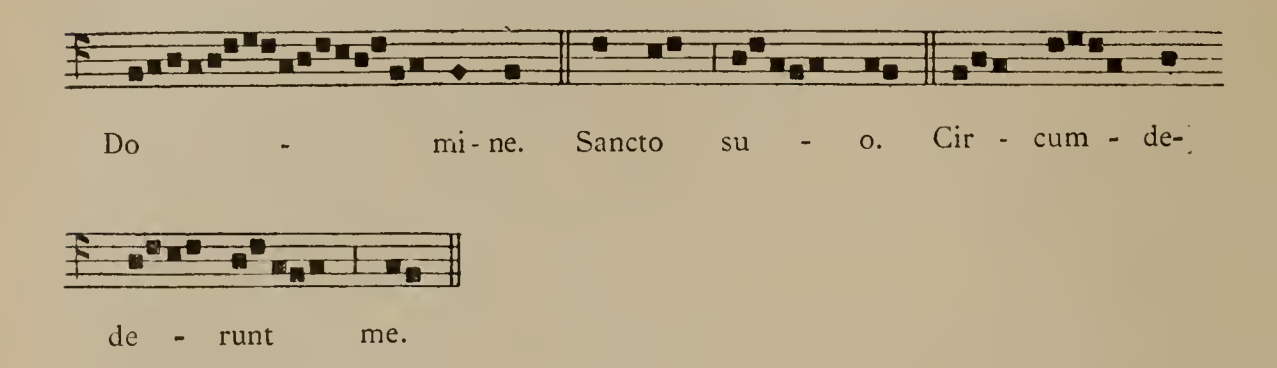
chelle qui a en germe une gamme dérivée, c'est-à-dire, sur le *ré*, le *fa*, le *sol* ou le *la*, elle s'empare de son harmonie et change de tonique, lors même, comme il arrive, par exemple, dans le psaume du huitième ton, que la modulation ne se composerait que de deux ou trois notes. Il faut même qu'il en soit ainsi : car, comme le repos que toute tournure semblable offre à l'oreille est absolu, et qu'il n'y a rien dans la mélodie qui suggère la nécessité de retourner à la tonique fondamentale, il faut bien que l'harmonie de la dernière note de cette phrase soit un accord parfait et final; en d'autres termes, il faut que cette dernière note soit une tonique véritable.

La modulation finale du chant lydien qui suit, nous en offre un exemple admirable. Cette chute soudaine, nous pouvons dire inattendue, dans le ton de la sous-dominante, fait entièrement oublier tout ce qui a précédé :

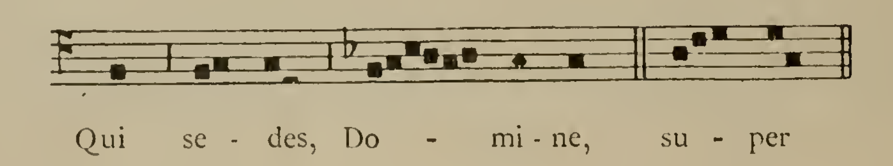


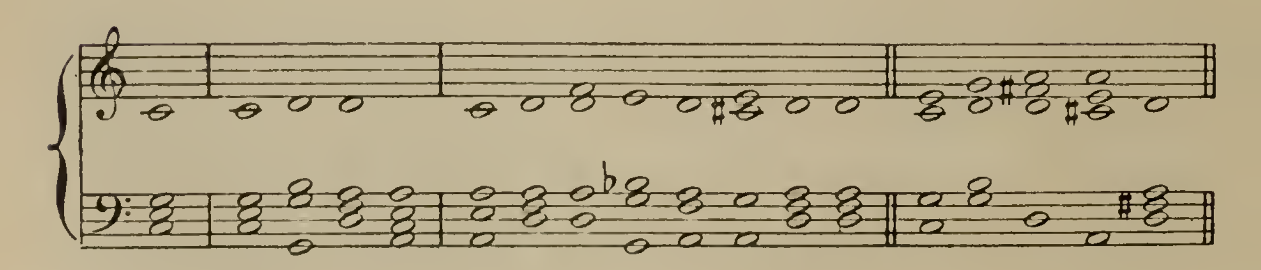
C'est dans cette liberté de modulation qu'il faut chercher le secret des terminaisons des tons troisième, quatrième, lydien et huitième. L'expérience démontre que, loin d'être d'un effet désagréable, elles produisent une sensation de repos presque plus satisfaisante que celle qui accompagne les tons qui se terminent dans leur tonique fondamentale, tels que le cinquième et le sixième : l'o-

reille est en même temps surprise et satisfaite. En voici quelques autres exemples; nous citons de préférence ces transitions subites à la sous-dominante, parce que c'est le plus beau mouvement qui existe dans le plain-chant :

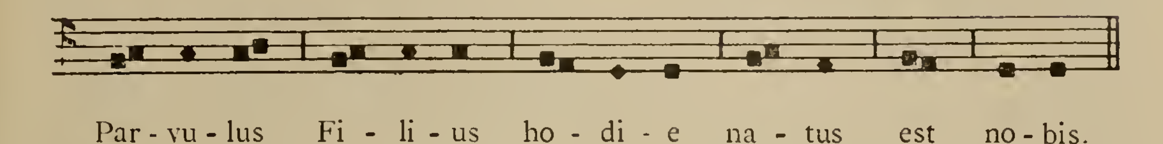


De ce que nous avons dit il suit, deuxièmement, que, n'importe quelle modulation finale l'on veuille donner à un morceau; en d'autres termes, n'importe à quel ton l'on désire qu'un chant appartienne, on est toujours libre de le commencer par la gamme qu'on veut. C'est ainsi qu'un nombre immense de mélodies commencent dans une gamme qui n'est que dans un rapport indirect avec celle qui se trouve à la fin être la tonique fondamentale. Qui croirait, par exemple, que le fragment suivant, qui n'est pourtant composé que de treize notes, et qui commence en *ut,* passe par *la* mineur et finit en *ré* mineur, appartient au septième ton, qui finit en *ré?* Et cependant il ne faut que cinq notes pour passer de cette gamme mineure dans la majeure parallèle, et cela d'une manière qui ne laisse absolument rien à désirer.

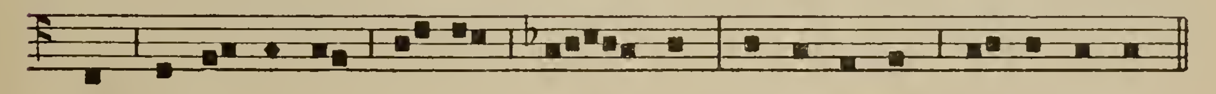




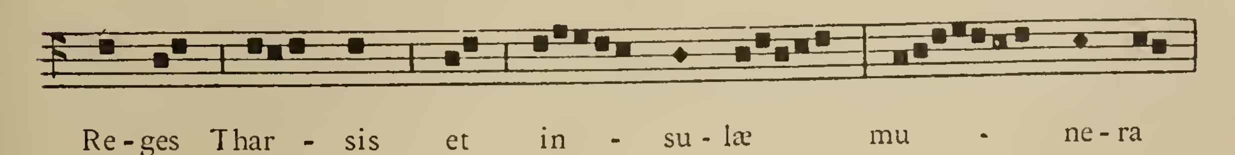
La phrase suivante est décidément en *ré* mineur; si rien ne suivait, elle serait du premier ton :

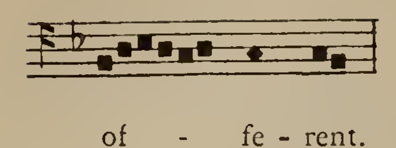


Mais il y a moyen de considérer cette modulation comme se faisant sur le second degré de l'échelle en *ut :* nous pouvons donc facilement, par son relatif majeur *fa,* la ramener à la tonique; et si nous passons de là à la dominante *sol,* nous aurons un chant du huitième ton :

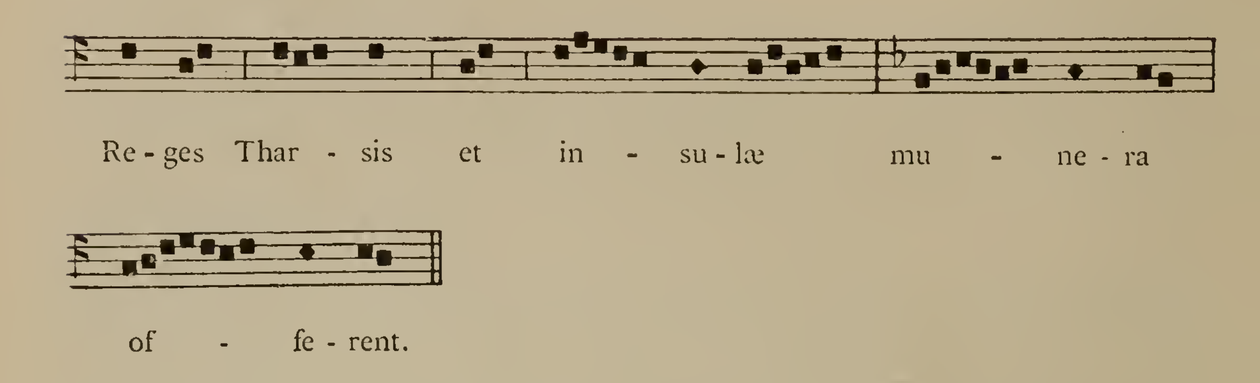


Troisièmement, si les différentes modulations qui entrent dans un chant constituent chacune un repos parfait, il s'ensuit qu'il ne doit y avoir entre elles d'autre cohésion que celle qui les rattache à la tonique principale comme à un centre commun. La conséquence est que rien n'est plus facile que d'en supprimer l'une ou l'autre, ou d'y en introduire quelque nouvelle, ou de les changer mutuellement de place, sans que l'effet général en soit le moins du monde affecté. C'est ainsi que l'on peut dire que le véritable caractère du plain-chant est d'offrir une succession de mots musicaux, si nous pouvons les appeler ainsi, qui présentent bien un sens défini dans leur ensemble, mais dont la position, l'un relativement à l'autre, est une chose indifférente. Si cela ne nous paraît pas ainsi au premier abord avec un chant donné, c'est que nous sommes habitués à le considérer comme formant un tout inséparable avec le texte; mais si nous voulions adapter quelque texte nouveau à la mélodie, nous trouverions bien vite qu'il n'y avait que les paroles qui la tenaient ensemble, et que nous pouvons faire un très bon chant des fragments dispersés d'un autre.

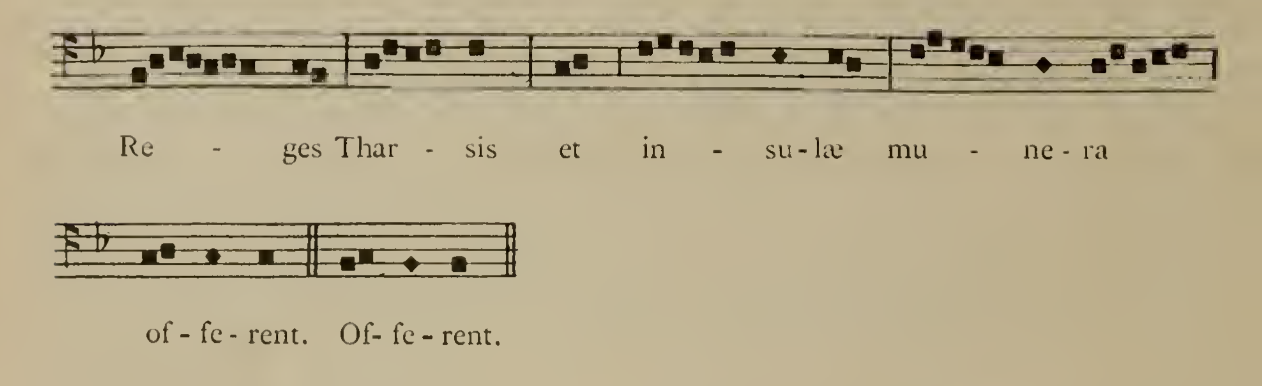




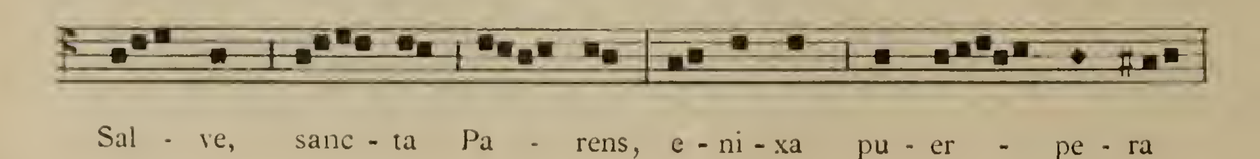
Ici nous avons trois gammes bien distinctes : celle de la tonique *ut*, celle du relatif mineur *la*, et celle de la sous-dominante *fa* : cette phrase appartient donc au ton lydien. En changeant l'ordre des deux dernières modulations, nous en faisons un morceau du deuxième ton :

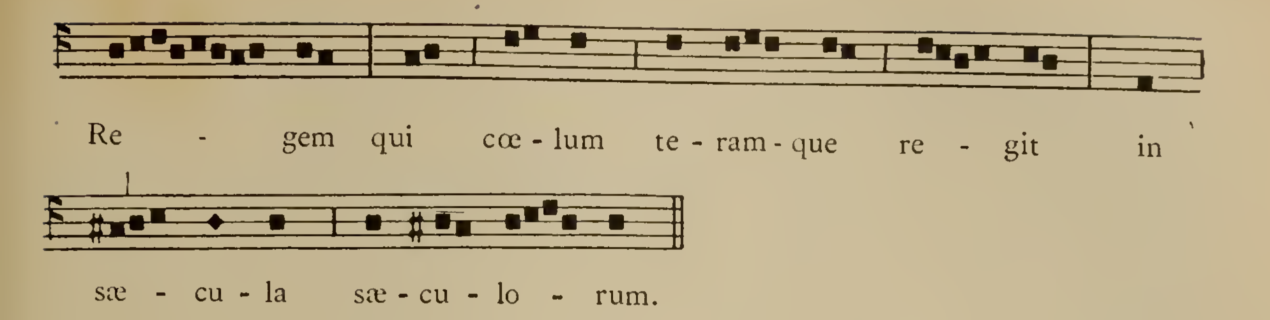


En faisant une autre inversion et en introduisant la terminaison de rigueur, nous aurons un chant du huitième ton; ou, si nous le préférons, nous pouvons retourner au lydien :



Le morceau qui suit, est l'introït *Salve sancta Parens* à rebours; le nombre de notes est exactement le même que dans le chant original, et il n'y en a pas une hors de sa place :



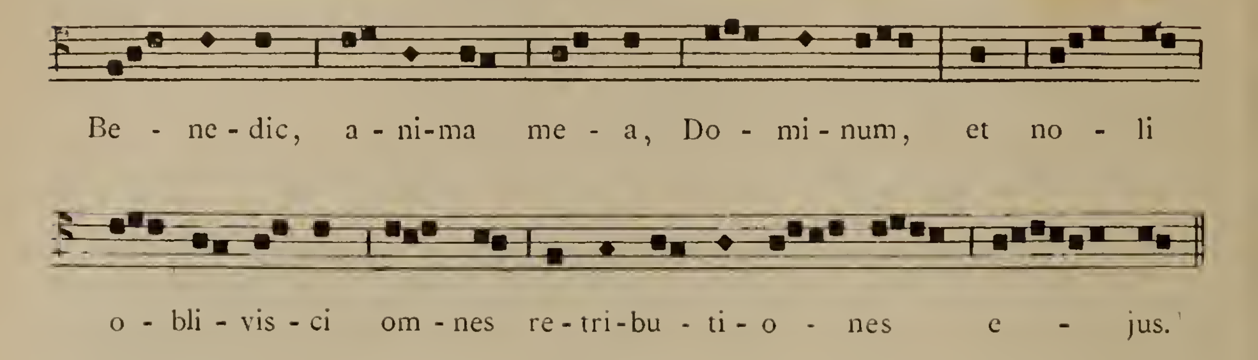


Nous ne pouvons comparer le plain-chant à rien de mieux qu'à de la prose latine. En premier lieu, il a comme elle une certaine quantité ou accentuation inhérente, qui n'a besoin que d'être traitée proprement pour devenir rythmique, mais qui sert seulement à donner une cadence convenable à la phrase. En second lieu, la position mutuelle des mots n'affecte pas le sens général : une inversion ne sera peut-être pas aussi heureuse qu'une autre, un chant ne sera pas aussi susceptible de les subir qu'un autre; mais la chose sera toujours vraie en principe. S'il y a des exceptions, il faut les chercher dans des chants comparativement plus modernes, comme quelques-uns du cinquième et du sixième ton, et qui, ne sortant jamais ou presque jamais de leur tonique, offrent une certaine unité de conception, à laquelle on ne peut pas toujours porter atteinte.

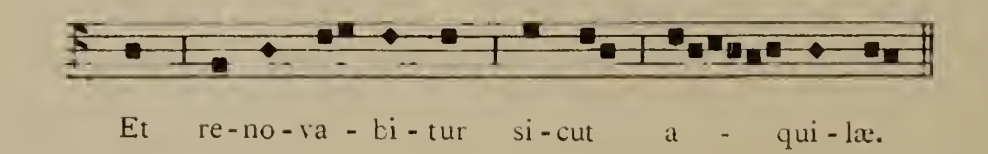
De ce qui précède il suit encore, quatrièmement, que, n'importe par quelles gammes on a fait passer un chant, il n'y a rien dans sa progression ultérieure qui le sollicite vers tel ton plutôt que vers tel autre : de sorte que la dernière modulation est une affaire de goût autant que la première, et que le ton auquel une mélodie se trouve appartenir ne dépend exclusivement que de la gamme finale (1). C'est seulement l'habitude qui pourrait nous faire croire

(1) Le septième ton lui-même n'est pas une exception à cette règle, comme nous pourrions facilement le démontrer : c'est seulement sa position exceptionnelle sur la portée qui le relègue à part. Il n'y a que le petit nombre des antiennes du cinquième ton qui semblent réclamer leur tonique comme finale. Aussi ces morceaux n'appartiennent-ils pas au système proprement dit; ils en sont un développement. Qui plus est, ils n'offrent pas une vraie exception à la règle que nous venons d'établir. Prenez, par exemple, l'antienne *O sacrum*. En France, lorsqu'on chante ce morceau hors du temps pascal ou de l'octave du S. Sacrement, et que, par conséquent, il faut supprimer l'*alleluia* à la fin, on croit qu'il est de rigueur d'y ajouter la longue tirade de notes à laquelle ce mot est adapté; tandis que le ton de la dominante dans lequel finit le mot *datur* est en réalité beaucoup plus naturel, et partant plus satisfaisant. Seulement, de cette ma-

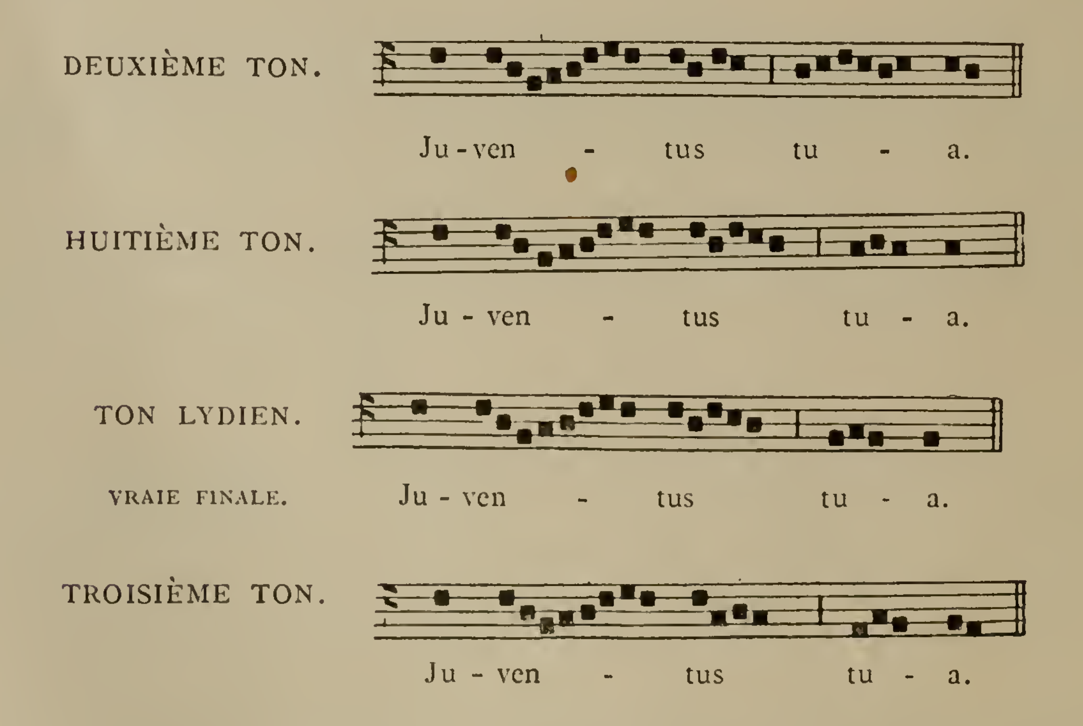
le contraire des chants qui nous sont familiers. Le morceau suivant serait du deuxième ton, s'il se terminait au mot *ejus* :



De là il passe en *sol;* si le texte était complet, nous aurions un chant du huitième ton :



Quelqu'un qui ne connaîtrait pas cette mélodie, se trouverait bien embarrassé si on lui demandait de deviner laquelle des quatre terminaisons suivantes est celle qui se trouve dans le livre, car l'une est décidément aussi bonne que l'autre :



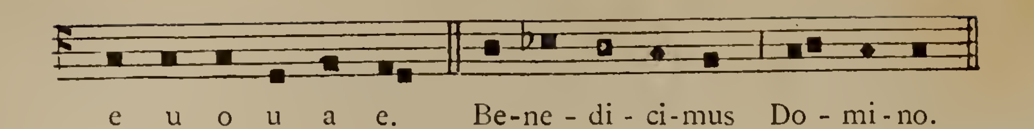
nière, l'antienne ne finira dans aucun ton proprement dit ; mais cela ne fera pas la moindre différence pour l'oreille.

Il faut pourtant remarquer que si nous voulons faire appartenir un chant à un groupe donné, il faut que sa modulation finale soit dans le premier degré de rapport avec le ton fondamental de celui-ci : par conséquent, avec *ut* dans le premier groupe et avec *fa* dans le second. Dans les deux groupes, un morceau peut encore finir en *mi;* mais ces terminaisons appartiennent à un ordre de choses qu'il faudra expliquer ailleurs.

De plus, il faut que la note finale soit une de celles qui caractérisent un ton. Ainsi, dans le premier groupe, comme nous venons de le voir, un chant peut se terminer dans les trois gammes qui sont en rapport avec le ton fondamental, tandis que dans le second, il n'y a que le relatif mineur dont on puisse tirer parti. Un air qui finirait à la dominante ou à la sous-dominante, serait toujours du plain-chant; mais il n'appartiendrait plus au système, et nous verrons plus tard pourquoi.

La raison principale pour laquelle une modulation finale doit être dans le premier degré de rapport avec le ton fondamental de son groupe, c'est qu'il faut qu'il y ait une transition immédiate de cette même modulation à la gamme dans laquelle se chante le psaume correspondant. Ainsi, une antienne qui appartient au premier groupe et qui finit en *sol* ou en *la* mineur, n'a qu'à faire un pas pour arriver au psaume qui, finale à part, se chante en *ut*. Quant au ton lydien, il se termine dans la gamme de son psaume; et c'est ainsi que le ton d'un psaume se suggère toujours de lui-même. Si quelqu'un, tout en voulant faire un chant du huitième ton, le finissait en *ré* mineur, cette gamme ne serait plus en rapport direct avec *ut*, mais avec *fa;* et c'est dans ce ton que le psaume devrait se chanter. L'antienne en question serait donc du premier ton, et non pas du huitième; et, de fait, sa terminaison serait semblable à la première moitié de l'antienne *Parvulus Filius* ci-dessus.

Il y a une erreur semblable dans les vêpres du dimanche. Le psaume *In exitu* appartient au premier ton et se chante en conséquence, tandis que l'antienne finit en *sol;* et l'on a eu le courage d'appeler ce rapprochement de deux gammes qui ne sont pas en rapport harmonique, huitième ton irrégulier!



Dans le Vespéral parisien, cette antienne se terminait correctement en *ré* mineur.

De la même manière, si nous voulions composer une antienne du premier ton qui finirait en *la* mineur, nous aurions là un chant du deuxième ton : car de *la* mineur le premier pas est à *ut*.

Enfin, de tout ce que nous avons dit jusqu'ici, il suit, cinquièmement, que le système grégorien, pour être complet, n'a besoin que de deux gammes fondamentales : la gamme en *ut*, abstraction faite de toute transposition, pour le premier groupe, et la gamme en *fa* pour le second. Nous dirons même que plus nous étudions les parties les plus anciennes de nos livres de chœur, et plus nous sommes convaincus que, dans l'esprit des premiers compositeurs, c'est cette unité de gamme même qui formait l'essence du système. Nous venons de voir un chant, *Benedic anima mea*, qui a *ut* pour tonique et auquel l'absence de rythme nous permet de donner autant de terminaisons que cette gamme en comporte. Considéré à ce point de vue, on peut dire que ce morceau représente tout le groupe; de sorte que celui-ci pourrait être décrit par les trois formules suivantes : la première note de chacune représente la tonique, qui est commune à tous les tons, et la seconde, la note finale, qui les distingue l'un de l'autre (1).



(1) Nous omettons le troisième ton pour la raison énoncée ci-dessus. On peut voir ici qu'après tout la théorie qui réduit tous les modes à une seule échelle, repose sur un principe vrai et sur des faits réels; mais, les auteurs de cette théorie n'ayant pas compris le principe, il n'est pas étonnant qu'ils se soient égarés sur les faits. La différence entre le vrai et le faux système saute aux yeux : au lieu d'une seule échelle, qui confond les groupes en dépit de la distinction baroque entre les tons authentiques et les tons plagaux, nous avons deux gammes indépendantes; et au lieu d'un certain nombre d'échelles dérivées, qui n'ont ni queue ni tête et qui donnent une fausse notion sur les tons, nous avons, dans le premier groupe, le ton fondamental, qui se divise en autant de tons qu'il y a de gammes en rapport avec lui. Nous verrons de quelle manière l'unité de gamme est amenée dans l'autre groupe, après que nous aurons expliqué la nature du

La première chose qu'il faut considérer maintenant, c'est que chacune de ces formules contient deux classes de chants : ainsi, dans la première, nous avons non seulement le ton lydien, qui a pour tonique *ut* et pour finale *fa*, mais encore le cinquième qui est en *fa* d'un bout à l'autre ; dans la deuxième, outre le huitième ton avec sa tonique *ut* et sa finale *sol*, nous avons toute une collection de chants en *sol*, que nous avons décrite dans le troisième chapitre ; enfin, la troisième formule représente à la fois des chants en *ut* qui se terminent en *la* mineur, et des chants qui sont mineurs d'un bout à l'autre également.

La deuxième chose qu'il faut considérer, c'est que les chants de la première classe, y compris le troisième ton, forment collectivement la très grande masse des chants du groupe.

Ouvrons n'importe lequel de nos livres, et nous trouverons tout le troisième ton, tout le huitième, à peu près tout le cinquième et plus de la moitié du deuxième, ayant *ut* pour tonique fondamentale et ne différant l'un de l'autre que par la modulation par laquelle ils se terminent respectivement. Néanmoins, quand on les examine en détail, on trouve dans chaque ton qu'il y a bien des nuances qui distinguent les chants les uns des autres. Ainsi, dans la première classe des mélodies du deuxième ton, il y en a où l'élément mineur est plus développé que dans les autres ; tandis que, dans le ton lydien, il y en a qui se rapprochent plus du huitième ton, et d'autres qui ressemblent plus au cinquième. C'est là aussi ce qui sert jusqu'à un certain point à définir plus distinctement la ligne de démarcation qui existe entre les tons, en donnant, du moins à un nombre considérable de chants, une physionomie qui leur est propre. C'est ainsi encore que le huitième ton affectera davantage la modulation au ton de la dominante ; le lydien, la modulation au relatif mineur. S'il n'en était pas ainsi, il n'y aurait pas eu d'avantage à adopter une seule gamme fondamentale pour ces trois tons : car, au lieu de variété, il n'en serait résulté que de la monotonie. D'autres distinctions existent encore entre ces tons ; elles ne sont qu'accidentelles, mais elles donneront à un chant une tournure

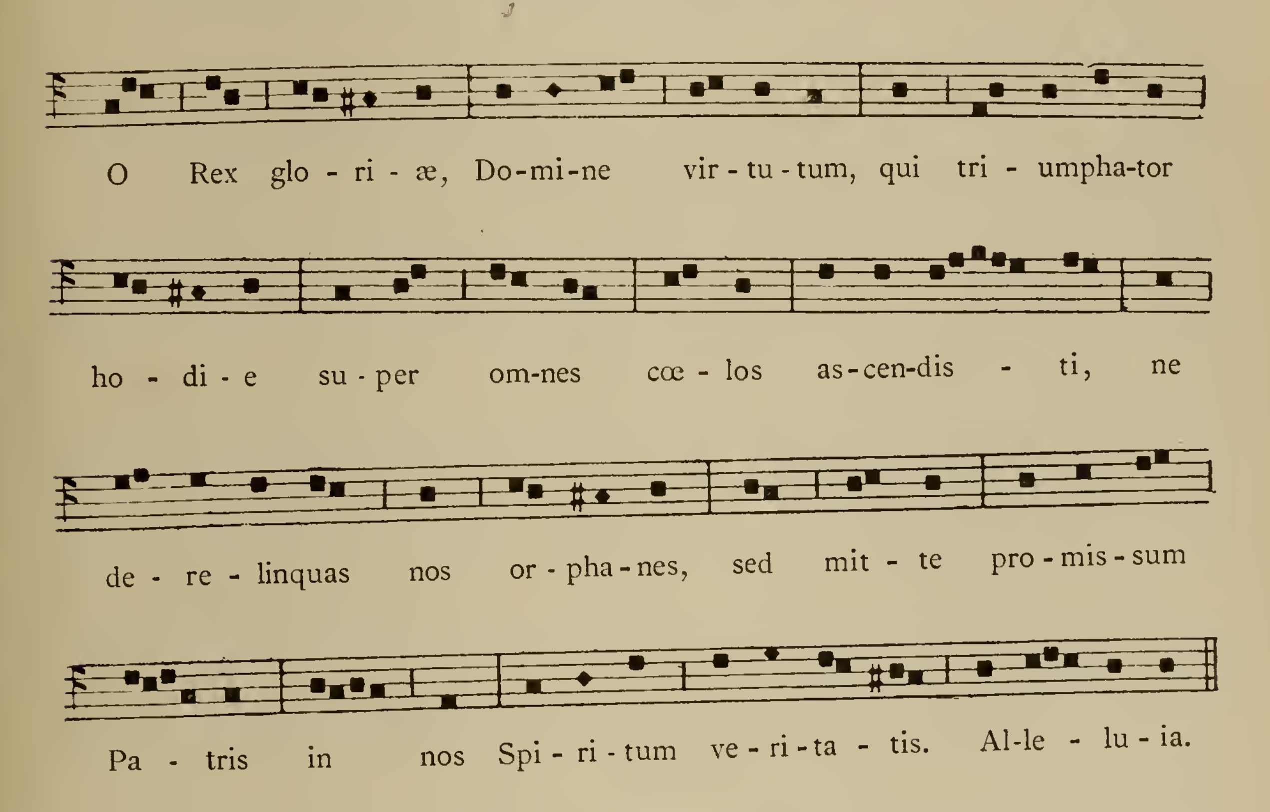
quatrième ton. Si nous ne parlons pas ici du septième, c'est qu'il n'est qu'un ton secondaire, attendu qu'il est un développement du cinquième. Ce n'est que la manière absurde dont il est noté qui a pu donner le change sur sa vraie construction.

particulière : ainsi, le deuxième ton s'élèvera jusqu'au *fa* et le lydien jusqu'au *fa* et au *sol*, tandis que ce n'est que par la plus rare des exceptions que la première de ces notes se rencontre dans le huitième; quant au deuxième, le *mi* en bas prendra fréquemment la forme qu'il a dans les chants qui sont entièrement mineurs. Ce n'est qu'en prenant toutes ces choses en considération, et en examinant les combinaisons variées qu'elles produisent dans chaque ton, que l'on découvre la multiplicité des ressources de ce que nous croyons être le vrai système grégorien.

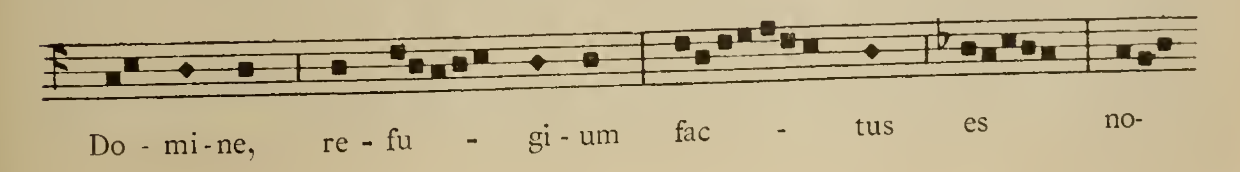
Pour commencer par le deuxième ton, les chants qui en forment la seconde classe, c'est-à-dire, qui sont entièrement en mineur, y sont comparativement plus nombreux que les chants de la même classe le sont dans les deux autres tons; et la raison en est facile à deviner : dans le deuxième ton, la tierce mineure coïncide avec la dominante du chant, position qui en fait le ton mineur par excellence, et c'était là une ressource que les anciens compositeurs ne pouvaient négliger. Il faut pourtant considérer que c'était une ressource qu'il était facile d'épuiser, et cela pour deux raisons : premièrement. un chant privé de rythme et écrit dans un seul ton doit nécessairement devenir vite monotone dès qu'il devient quelque peu long; et deuxièmement, le désir de rester dans le mode mineur, joint à la nécessité de ne pas sortir de la limite vocale, réduisait les principales ressources du compositeur à la quinte *la mi*, et il ne pouvait tirer de ce petit nombre de notes ni de grands effets ni des combinaisons bien variées. Ces hommes donc qui, comme nous le voyons clairement à chaque page, visaient toujours à varier une mélodie autant que ses relations harmoniques le permettaient, se trouvaient forcés de se rejeter sur la gamme en *ut* avec ses autres dérivées, et c'est ainsi qu'ils faisaient plus que tripler leurs ressources. Tous les morceaux qu'ils construisirent sur ces principes ne ressemblent pas, par exemple à l'antienne *Hæc dies* du jour de Pâques, qui ne devient mineure qu'à la toute dernière modulation; mais tous ont la gamme en *ut* assez en évidence pour que l'on voie facilement que le mode mineur n'occupe qu'une position secondaire. Le mineur perce partout, mais on sent que c'est le mineur relatif; tandis que, d'un autre côté, les modulations majeures se rapportent bien au ton fondamental, mais on sent encore que

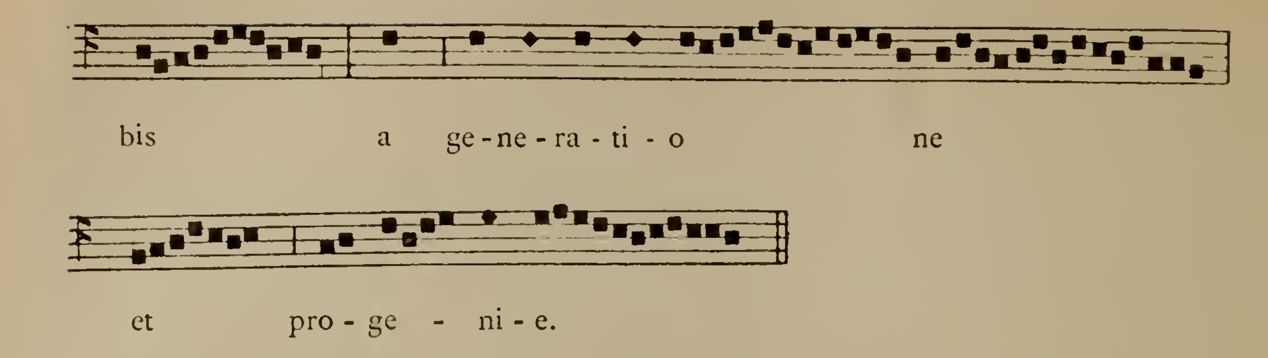
c'est le ton fondamental comme relatif majeur du deuxième : néanmoins c'est bien lui qui est le ton maître, car il amène avec lui généralement sa dominante, quelquefois sa sous-dominante ; mais les deux modes se mêlent et se succèdent réciproquement d'une manière qu'on essayerait vainement d'imiter dans toute autre musique.

L'antienne suivante en offre un exemple :



Ce morceau est décidément mineur, mais il ne l'est pas dans le sens ordinaire du mot : c'est, en réalité, une succession de modulations, tantôt en *sol*, tantôt en *la* mineur, ayant par conséquent *ut* pour ton fondamental : gamme, d'ailleurs, qui sert de point de départ à la plupart de ces modulations mineures. Or, comme celles-ci sont les plus nombreuses, et que la terminaison elle-même est mineure, c'est tout naturellement ce mode qui fait le plus d'impression sur l'oreille. Les mêmes remarques peuvent s'appliquer au morceau suivant, excepté que la sous-dominante y remplace la dominante : l'effet n'en est que plus original.





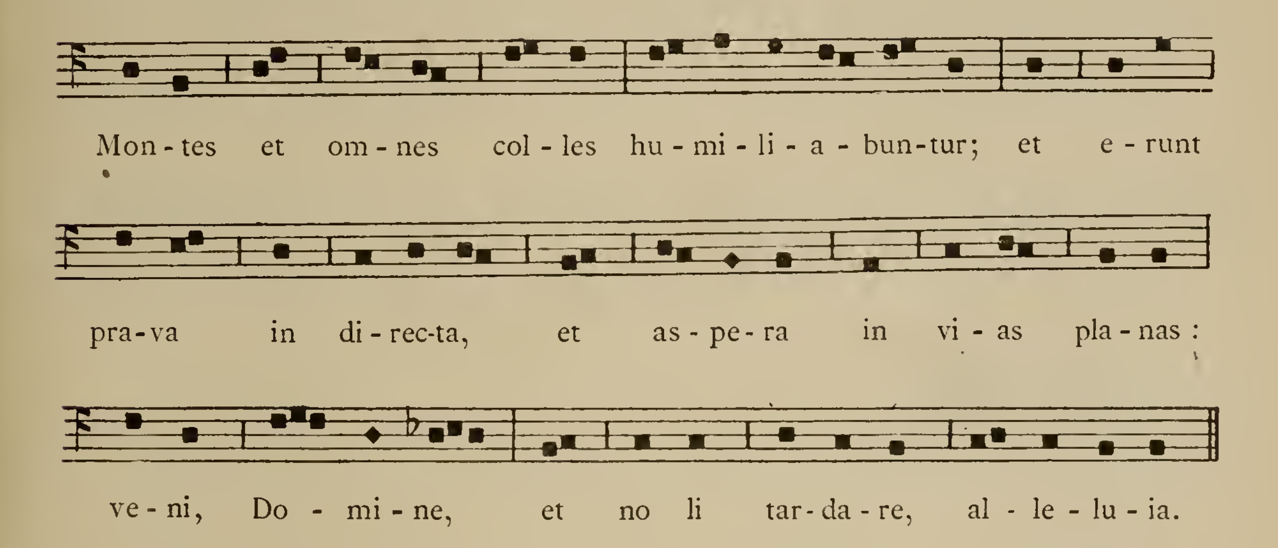
Le nombre des chants du cinquième ton est véritablement insignifiant quand on le compare à celui des chants lydiens. Aussi croyons-nous que le cinquième ton proprement dit, avec son allure indépendante, son unité de tonique, ses ascensions fréquentes à l'octave et ses modulations seulement passagères dans le ton de la dominante, qui n'y joue qu'un rôle secondaire, — croyons-nous que ce ton est, comparativement, moderne; la plus grande partie de ses mélodies le sont décidément. Ce n'est pas qu'il n'y ait dans les parties primitives de nos antiphonaires des chants construits en *fa ;* mais, outre qu'on pourrait les compter, ils s'élèvent rarement au-dessus de la quinte. De plus, généralement parlant, ce ne sont pas des morceaux détachés, mais la première partie de quelque graduel que le compositeur a écrit par manière de variation dans le ton de la sous-dominante du morceau considéré comme un tout : car, dès que nous arrivons au verset, nous retrouvons immanquablement la tonique lydienne. Ici l'air s'élève, nous pouvons dire invariablement, jusqu'au *fa;* mais cette note n'est jamais qu'une quarte.



Quand nous disons que le ton lydien a pour tonique *ut* et pour finale *fa*, nous ne faisons, pour ainsi dire, que le peindre à gros traits. Il en est de ce ton comme du deuxième : pour le décrire avec exactitude, il faudrait commencer par des chants, en grand nombre d'ailleurs, qui n'ont en *fa* que la dernière modulation; il y en a d'autres ensuite où cette gamme est plus développée, mais où la

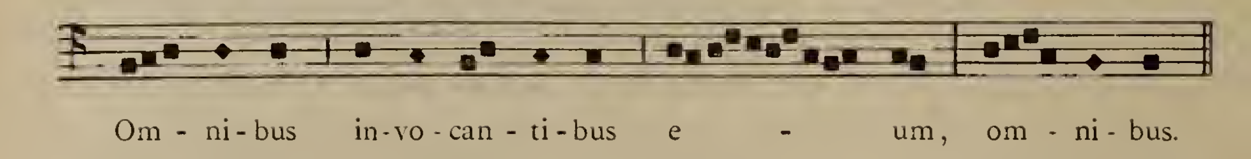
tonique *ut*, souvent accompagnée de la dominante et du relatif mineur, a encore grandement la prépondérance; mais il en est d'autres encore où les deux gammes sont mêlées et se fondent l'une dans l'autre avec un art et un effet tout particuliers. Quoique dans le plain-chant, aussi bien que dans la musique, la modulation au ton de la dominante soit la plus naturelle, néanmoins un air passe aussi librement et presque aussi fréquemment à la sous-dominante, et, pour être moins naturelle, la modulation n'en n'est que plus originale. Nous en avons vu une preuve dans le chant *Venite exultemus*. Aussi le ton lydien peut-il s'appeler le plus artistique de tous : le mélange de la tonique et de la sous-dominante est l'union de la force et de la douceur; il n'est pas capable de grands effets comme le septième, mais il se prête plus que tout autre au pathétique et il s'adapte d'une manière admirable à la plainte et à la prière.

L'antienne suivante est un petit chef-d'œuvre : elle commence d'une manière noble comme le sujet; viennent ensuite deux harmonies imitatives qui sont de toute beauté ; la première est la chute en mineur à *humiliabuntur*, la seconde est à *vias planas*. Le reste est une prière touchante.



Lors même que la gamme en *fa* paraît dominer, il y a généralement quelque chose dans le cours du morceau qui semble l'accuser de n'être que la sous-dominante : ce n'est ordinairement qu'un *si* naturel ou deux; mais ces notes-là amènent la tonique du groupe, et cet accord parfait coïncide avec la dominante du chant, et si courte que soit la modulation, on sent néanmoins qu'on entend

l'accord maître, car il n'y en a pas dans le plain-chant qui ait plus d'impression et qui s'impose plus à l'oreille. C'est bien aussi le ton de la dominante d'un morceau en *fa,* mais il est impossible de se le figurer ainsi.



Le morceau suivant est un des répons de la semaine sainte :

Ca - li - ga - ve - runt o - cu - li me - i a fle - tu

me - o, qui - a e - lon-ga - tus est a me qui

con-so - la - ba - tur me : vi - de - te, om - nes po pu - li,

si est do - lor si - mi - lis si - cut do - lor

me - us.

Il faudrait n'avoir pas d'âme pour ne pas apprécier la beauté de ce chant. En l'examinant de près, nous voyons qu'avec toute la variété qui y règne, l'air ne parcourt que six, nous pouvons presque dire cinq notes. Mais dans ces cinq notes il n'y a pas moins de cinq toniques : c'est-à-dire que chaque note forme sa modulation. Nous en avons en *fa,* en sol (*elongatus est*), en *la* mineur, une en *si* bémol, qui est la plus frappante de toutes, et enfin en *ut,* le ton fon-

damental du morceau. Avec une pareille application des ressources de l'échelle, il faut bien qu'un chant soit varié, et il n'est pas étonnant que les premiers compositeurs chrétiens, qui étaient des musiciens dans l'âme, aient fait un si grand usage du ton appelé plus tard lydien, tandis qu'ils ont négligé celui que nous avons nommé le cinquième. Cette préférence était visiblement basée sur la profonde connaissance qu'ils avaient de la constitution harmonique de l'échelle; et c'est une des choses les plus curieuses que d'entendre les théoriciens modernes affirmer gravement que la grande variété de modulations qui se rencontre dans le plain-chant a pour cause la nature du système ancien, qui est différent du nôtre, et que si nous y trouvons si peu de mélodies qui ressemblent à nos airs majeurs modernes, et auxquelles il n'y a que l'échelle ionienne qui ait pu se prêter, c'est qu'ils n'avaient pas la même idée que nous de l'échelle musicale. C'est tout juste le contraire qui est vrai. Quant à l'échelle ionienne, elle a donné plus tard naissance à des mélodies admirables; mais ses ressources sont vites épuisées. Si le lecteur veut s'en convaincre, il n'a qu'à ouvrir un de ces livres de chœur parisiens déjà tombés dans l'oubli, et il y trouvera une si grande profusion de chants du cinquième ton, que ceux-ci donnaient autrefois à un office en chant parisien un caractère particulier et tout à fait différent d'un office en chant romain, comme on disait alors, par opposition. Les prétendus compositeurs de ces mélodies semblent avoir eu une prédilection particulière pour cette ascension jusqu'à l'octave, qui en est le caractère distinctif, et chaque morceau en particulier semble n'être qu'une imitation plus ou moins mauvaise de l'*Alma Redemptoris* ou de l'antienne *O sacrum convivium*. Cette même ascension, si souvent répétée et de laquelle ils attendaient tout leur effet, est devenue entre leurs mains un misérable lieu commun qui fatigue par sa monotonie. Les premiers compositeurs chrétiens cherchaient leur effet dans le changement de modulation, et voilà pourquoi ils étaient aussi variés avec cinq notes que les autres sont monotones avec toute l'octave.

On peut donc dire qu'en adoptant comme règle générale la même tonique pour chaque ton, ces mêmes musiciens chrétiens se créaient des ressources qu'ils n'auraient pas eues s'ils avaient construit chaque ton dans une gamme indépendante : c'est-à-dire, s'ils avaient

écrit tout un ton exclusivement en *ut*, tout un autre en *fa* et tout un troisième en *la* mineur. Il faut reconnaître pourtant que ce qu'ils ont fait était dans la nature des choses : car aucun ton semblable ne pourrait sortir de sa gamme sans rencontrer les autres ; et c'est en y ajoutant la dominante *sol* et en les mêlant hardiment qu'ils ont obtenu un si merveilleux résultat. Le système grégorien unit donc la simplicité à la variété : la simplicité dans les moyens, la variété dans les effets.

Pour conclure, nous disons que c'est uniquement à sa construction non rythmique que le chant grégorien doit toute la différence qu'il y a entre lui et la musique. Mais, en le considérant de près, on découvre bientôt que cette différence est plutôt accidentelle que substantielle. En effet, ce qui constitue la musique dans son essence, ce n'est pas le rythme, qui, après tout, n'est qu'une certaine combinaison de nombres, ce sont les sept degrés de l'échelle et les échelles dérivées auxquelles ils donnent naissance, et tout cela est gouverné par des lois immuables. Dire que de la même échelle on peut tirer deux différents systèmes d'harmonie, est équivalent à affirmer que du même prisme on peut extraire deux combinaisons différentes de couleurs.

CHAPITRE SEPTIÈME.

ORIGINE CHRÉTIENNE DU CHANT GRÉGORIEN.

Le chant grégorien, étant privé de rythme, est appelé très à propos plain-chant, en d'autres termes, chant prose.

Ce serait une chose inutile de vouloir prouver que la musique et la poésie ont toujours été traitées comme sœurs jumelles, issues toutes les deux du son et du rythme. Saint Augustin appelle la musique la science de faire mouvoir en mesure, ou la science de faire mouvoir correctement (1). On peut affirmer, dit-il, que tout ce qui se meut rythmiquement, tout en observant les mesures des temps et des intervalles, se meut correctement (2). Tout son ouvrage sur la musique n'est guère autre chose qu'un traité sur la prosodie, dans lequel la quantité des syllabes, les différentes espèces de pieds et le rythme des vers sont considérés abstraction faite de la signification des mots (3). Dans un autre de ses ouvrages, le même saint Père dit que les nombres qui président au rythme aussi bien qu'à la mesure sont divins et éternels, et qu'ils sont l'élément perfectionnant de la musique; tandis que le son, étant quelque chose qui affecte les sens, s'écoule dans le passé (4).

(1) « Scientiam modulandi... Musica est scientia bene movendi ». *De Mus.*, l. I, cap. III.

(2) « Bene moveri jam dici potest, quidquid numerose, servatis temporum atque intervallorum dimensionibus, movetur. *Ibid.*

(3) Le saint écrit, dans sa cent et unième lettre, qu'avant qu'il fût chargé des fonctions de l'épiscopat, c'était son intention de composer un ouvrage sur la mélodie, c'est-à-dire, sur la musique, abstraction faite du rythme.

(4) Sive in rhythmis, sive in ipsa modulatione, intelligebat (ratio) regnare numeros to-

Nous pouvons considérer ces paroles de saint Augustin comme exprimant l'idée de toute l'antiquité sur la nature de la musique. Il sera peut-être intéressant d'entendre ce qu'une autorité encore plus ancienne a à dire sur le sujet.

« C'est une chose digne d'être considérée », dit Aristote, « si la musique, lorsqu'elle est employée avec discernement, ne peut pas remplir un but plus important, servir à l'avancement moral, raffiner les sentiments et exalter le caractère. Il faut avouer que la musique a cette tendance, qu'elle paraît capable d'affecter les passions et de changer les mœurs : plusieurs exemples montrent manifestement qu'elle le fait en réalité. Indépendamment de mesure ou de mélodie, même les simples cris de la nature, lorsqu'ils sont fidèlement imités, excitent notre sympathie et nous disposent à la joie ou à la douleur... Il n'y a donc rien qui soit d'une plus grande importance que d'apprendre cet art, et de fortifier par l'habitude notre approbation de ces successions *rythmiques* de sons mélodieux... Des natures ingénieuses et bien disciplinées trouvent dans les variations *de la mélodie et du rythme* des ressemblances frappantes de colère et de douceur... et de toutes les affections morales avec leurs contraires... D'où il paraît que l'efficacité du temps, c'est-à-dire, *du rythme et de la mesure,* n'est pas moindre que l'efficacité du ton, c'est-à-dire, des modes et des mélodies. Quelques mouvements sont vifs et animés, d'autres sont graves et posés... *Mais la musique consiste dans la combinaison habile du temps et du ton.*

« Dans la musique, deux choses sont à considérer : le ton et le temps; les variétés du ton forment les différents modes et mélodies, et les variétés du temps formant les différentes espèces de mesure et de rythme (1). »

Maintenant, quand nous considérons, d'un côté, que le caractère distinctif du chant grégorien, ses transitions subites d'un ton à un autre, l'indépendance mutuelle des modulations, le peu d'importance, comparativement parlant, de la tonique, et la manière

tumque perficere. Inspexit diligentissime cujusmodi essent : reperiebat divinos et sempiternos..... Sonus autem, quia sensibilis res est, præterfluit in præteritum tempus ». *De Ordine*, l. II, cap. XIV.

(1) *Poétique d'Aristote,* livre V, chap. v, Traduction anglaise de J. Gillies.

extraordinaire dont plus de la moitié des chants se terminent; quand nous considérons, disons-nous, que tout cela est dû à sa construction non rythmique; et de l'autre côté, quand nous réfléchissons à la grande importance que les anciens attachaient au rythme, importance qui, sous la plume de saint Augustin, devient presque de l'exagération, il nous semble que la question qu'il faudrait poser n'est pas si le chant grégorien a ce caractère spécial parce qu'il représente par là même le système musical ancien, mais comment il est possible qu'une telle opinion ait jamais pu être avancée.

Priver la musique de cette propriété que saint Augustin appelle son élément perfectionnant, la réduire au simple son « qui s'écoule dans le passé », et la substituer dans cet état estropié à la combinaison habile du temps et du ton, comme Aristote l'appelle, et cela si complètement et si longtemps, que la vraie musique des anciens fut perdue et ensevelie dans l'oubli jusqu'au dernier vestige, et que la musique mesurée est considérée aujourd'hui comme une invention moderne : voilà ce qui peut s'appeler avoir produit dans l'art musical la révolution la plus complète qui fût possible. Or cette révolution doit avoir eu une cause proportionnée à son importance et à son étendue : et cette cause, nous la trouvons dans l'Église chrétienne. Siècle après siècle, tout ce qu'il y avait de musique digne du nom se pratiquait là; et cette musique reçut son caractère du texte auquel elle était exclusivement adaptée.

C'est par les offices de l'Église que la musique se trouva pour la première fois alliée avec la prose; et encore n'aurait-elle jamais réussi à s'assimiler la prose si complètement, si l'union des deux n'avait pas été faite sur une échelle aussi exclusive qu'elle était gigantesque. La poésie fut si longtemps exclue de cette alliance, que la notion du rythme devint entièrement distincte de celle de la musique. C'est saint Ambroise qui, dans l'Occident, introduisit le premier l'usage de chanter des hymnes aussi bien que celui de la psalmodie alternée, tandis que dans l'Église de Rome les hymnes furent encore pour quelque temps exclues des offices; et aujourd'hui même, que leur nombre s'est accru d'une manière si considérable, elles sont encore, à

une ou deux exceptions près, adaptées à des airs non mesurés (1).

(1) Dom Guéranger, *Inst. lit.*, vol. I, chap. v et vi. Les exceptions dont nous parlons, sont l'hymne de l'Avent : *Creator alme siderum,* et celle de saint Jean Baptiste : *Ut queant laxis.* Dans certaines éditions quelques notes ont été ajoutées, à cette dernière, avec l'intention évidente d'en bannir le rythme.

Comme on pouvait s'y attendre, la poésie montra une tendance à ramener le rythme dans la musique. Nous ne connaissons rien de plus charmant que quelques-unes des proses du treizième siècle : c'est un mystère pour nous comment elles ont toutes pu disparaître ; le *Veni sancte Spiritus* est tout ce qui reste de ces séquences mesurées. Nous ajouterons ici, en passant, que nous ne savons quel malin esprit possède certains hommes, par exemple, en Belgique, pour qu'ils chantent ce morceau et aussi l'hymne *Creator alme siderum,* de manière à anéantir toute trace de rythme. Ils disent que la mesure n'est pas assez grave ; mais cela ne dépend que d'un peu plus ou moins de vitesse : on peut dénaturer toute musique en précipitant le mouvement, et il doit y avoir plus d'une nuance entre danser et se traîner à quatre pattes.

CHAPITRE HUITIÈME.

LE LIVRE DES PSAUMES, BERCEAU DU CHANT GRÉGORIEN.

Les premiers textes qui furent chantés dans l'Église, furent les Psaumes ou des versets qui en étaient extraits. Il faut naturellement supposer qu'on les adaptait à l'espèce de musique qui était alors en usage. L'office de chantre était très honorable, et certains droits y étaient attachés. Cependant, comme les chantres, ou lecteurs de psaumes, comme ils étaient encore appelés, étaient choisis indistinctement parmi les catéchumènes aussi bien que parmi les fidèles, il faut admettre que, pour être nommé à ces fonctions, il fallait justifier surtout d'une certaine connaissance pratique de la musique. Tel était, du moins, l'usage de l'Église d'Alexandrie, et il est assez naturel que d'autres Églises eussent imité cet exemple, si tant est que ce fût là que cet usage avait commencé (1).

C'est à cette espèce de musique que saint Cyrille doit faire allusion lorsqu'il dit : « Vous avez entendu ensuite (après le *Pater*) la voix du chantre vous invitant dans une espèce de mélodie divine à la communion des saints mystères, et disant : « Goûtez et voyez comme « le Seigneur est bon » (2).

Mais quand l'habitude de la psalmodie alternée devint générale et que le peuple entier y prit part, la musique rythmique dut disparaître bien vite devant l'impossibilité absolue de faire entrer dans

(1) Socrate, cité par l'éditeur des *Œuvres de saint Cyrille de Jérusalem*, catech. XIII. num. 26, note.

(2) « Audivisti deinde vocem psallentis quadam melodia vos ad sanctorum mysteriorum communionem invitantis, ac dicentis : « Gustate et videte quod bonus est Dominus ». *Stus. Cyr. Hier.*, cat. XXIII, myst. v, num. 20.

un nombre donné de mesures, et cela par de grandes foules et sur l'inspiration du moment, des douzaines et souvent des centaines de versets en prose, dont il n'y avait pas deux qui fussent exactement de la même longueur et de la même accentuation. Il paraîtrait même, non seulement que cette difficulté avait été éprouvée déjà auparavant, mais que déjà l'on avait trouvé moyen d'y remédier. C'est du moins ainsi que nous interprétons ce que dit saint Augustin, lorsqu'il nous apprend que saint Athanase, le grand patriarche d'Alexandrie, faisait chanter les psaumes avec un si petit nombre d'inflexions de voix, que l'exécution paraissait plutôt comme une lecture que comme un chant (1). Pour nous, nous croyons trouver dans ces paroles la première allusion qui ait jamais été faite au plain-chant : c'était un chant, mais un chant qui ressemblait à une lecture; et certainement, un homme qui n'aurait jamais entendu de chant grégorien, et qui assisterait pour la première fois au chant de n'importe lequel de nos psaumes, surtout s'il était exécuté par une seule voix, comme dans l'Église d'Alexandrie, ne pourrait en parler en termes plus appropriés et en faire une description plus exacte.

C'est donc par le chant des psaumes que nous voyons que le chant grégorien a été introduit dans l'Église. La notion de cette espèce de musique n'aurait jamais pu venir d'ailleurs, tant le divorce de la musique et du rythme paraît être une chose contre nature. Nous croyons que jamais il ne serait venu dans l'esprit d'aucun compositeur de prendre un texte isolé et de le mettre sur un air non mesuré. Mais nous pouvons facilement concevoir comment une lecture lente et solennelle peut devenir un chant : premièrement, par un certain prolongement des syllabes, et deuxièmement, par l'introduction d'une ou plusieurs notes, par manière de pauses ou de terminaisons. Ces notes, ou ces inflexions de la voix, comme les appelle saint Augustin, peuvent avoir été introduites d'abord afin d'éviter la monotonie et de mieux faire ressembler la lecture à un chant; mais il est plus que probable que, dès l'origine, elles ont été disposées de manière à donner au tout un certain sens mélodique : autrement l'exécution n'aurait pas mérité le nom

(1) *Confess.* lib. X, cap. XXIII. *Saint Athanase est-il l'inventeur du plain-chant?*

de musique; et qui sait si nous ne possédons pas encore aujourd'hui des tons de psaumes qui furent pour la première fois enseignés par saint Alexandre aux chantres de son Église patriarcale? En tout cas, ce que nous venons de décrire n'est autre chose que de la psalmodie. Une fois que l'usage constant avait rendu cette espèce de musique familière à tout le monde, rien n'était plus naturel que de l'adapter à des textes isolés, et de donner un plus grand développement à ce petit nombre d'inflexions dont on s'était servi d'abord en chantant les psaumes.

Quelle qu'ait été l'époque à laquelle le plain-chant a fait sa première apparition dans l'Église, et quel que soit le temps qu'il a fallu pour compléter le système auquel il a donné naissance, ce système était pleinement développé du temps de saint Grégoire le Grand : c'est-à-dire que tous les tons sont représentés dans la compilation qu'il fit de tous les chants alors en usage. C'est de ce pape que le chant grégorien a pris son nom. Cela semble supposer quelque chose de plus de sa part que le simple acte de collectionner des chants répandus çà et là. L'auteur de sa Vie dit qu'il compila un Antiphonaire centon (1). Or centon est un mot d'origine grecque qui a été reçu dans notre langage musical : il signifie une collection de fragments ou de morceaux détachés, enfilés de manière à former un tout continu. Nous reviendrons plus tard sur ce sujet; mais ce que nous avons dit déjà de l'unité du système grégorien, peut dès maintenant faire entrevoir au lecteur la justesse de cette expression appliquée au plain-chant. Si c'est dans ce sens que Jean Diacre se sert de ce terme, et, — pour dire vrai, il est difficile de voir quel autre sens il pourrait avoir, — alors nous pouvons conclure que le saint, lorsqu'il rassemblait les matériaux pour composer son ouvrage, s'aperçut que ceux-ci pouvaient être réduits à un système régulier; qu'il découvrit le point de contact qui existait entre certains chants, élimina peut-être ceux auxquels ce contact manquait, et ajouta ceux qui étaient nécessaires pour rendre le système complet. Si cela est, il mérite certainement d'avoir donné son nom au chant grégorien.

Nous avons dit : Si c'est dans ce sens que Jean Diacre se sert de

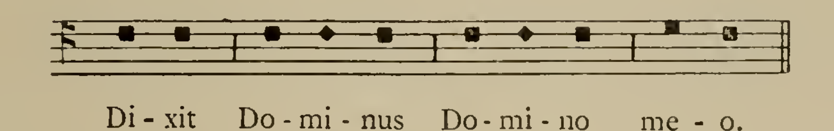
(1) Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit. Joan. Diac., in *Vita S. Greg.*, cap. VI.

ce terme; mais il peut être bon d'ajouter qu'après tout il n'est pas nécessaire qu'il ait été lui-même au courant : il suffit qu'il nous ait transmis le nom que les contemporains de saint Grégoire lui-même avait donné à son recueil, et qui équivaut à la meilleure définition. Le fait est que cet auteur vivait durant le pontificat de Jean VIII, auquel il dédia sa Vie de saint Grégoire le Grand, et, par conséquent, plus de deux siècles et demi après la mort du saint pape.

CHAPITRE NEUVIÈME.

SUR QUEL FAIT EST BASÉE L'UNITÉ DU SYSTÈME GRÉGORIEN. — DOMINANTE DES TONS. — EXPOSÉ DU SYSTÈME.

Lorsque nous examinons n'importe quel psaume, nous trouvons qu'à l'exception d'un très petit nombre de syllabes, ils sont chantés d'un bout à l'autre sur la même note.



Cette note forme le centre du système, car c'est d'elle que chaque ton prend son point de départ.

Rappelons-nous d'abord que le chant des psaumes a été le premier qui ait été en usage dans l'Église; et ensuite, qu'après l'introduction de la psalmodie alternée, toute l'assemblée prenait part au chant. Ainsi donc, le peuple qui formait ces assemblées, n'importe quelle fût la nature des voix, depuis le soprano le plus aigu jusqu'à la basse la plus grave, devait s'unir sur cette note et chanter ainsi en unisson les psaumes qui formaient l'office du jour. Par conséquent, la première condition pour obtenir une exécution au moins décente du chant, c'était que cette note fût prise à un diapason moyen : c'est-à-dire qu'elle ne fût ni trop grave pour les voix hautes, ni trop haute pour les voix graves.

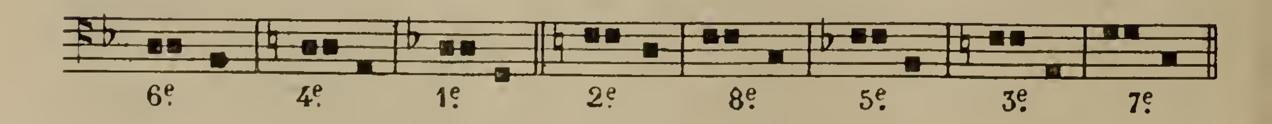
Or, si c'est une chose de nécessité qu'une portée moyenne soit adoptée pour le chant d'un certain psaume, la même nécessité existe pour adopter exactement le même diapason pour le chant de tous les

psaumes. C'est donc une chose essentielle que, n'importe à quel ton un psaume appartienne, ou dans quelle position il soit imprimé, la même portée soit donnée à tous.

Quelle est la note de l'échelle qui exprime cette portée moyenne? Pour répondre à cette question il n'est pas du tout nécessaire ni de remonter vers le passé, ni de nous représenter une église remplie de monde. En premier lieu, il n'y a aucune raison pour supposer que, depuis l'introduction du chant grégorien, la voix humaine ait subi un changement général. En second lieu, un chœur quelconque, du moment qu'il est quelque peu nombreux, est certain de représenter une collection moyenne de toute espèce de voix : de sorte que, pour ce qui concerne ces dernières, un chœur moderne ne peut guère être que le pendant de ce qu'un chœur plus ancien doit avoir été. Nous pouvons donc conclure, sans craindre de nous tromper, que la portée à laquelle les tons grégoriens sont chantés aujourd'hui n'a jamais dû subir de changement. Or c'est un fait basé sur la constitution générale de la voix humaine, que la note *la* est celle de toute l'échelle sur laquelle toutes les voix peuvent s'unir avec le meilleur effet pour le chant et le moins de fatigue pour les chantres : à moins qu'il ne soit plus exact de dire que c'est ce fait même qui a donné à cette note sa portée, et que le reste de l'octave a été accordé sur elle. En tout cas, il suit de là que la méthode que nous suivons en transposant certains tons est nécessairement traditionnelle.

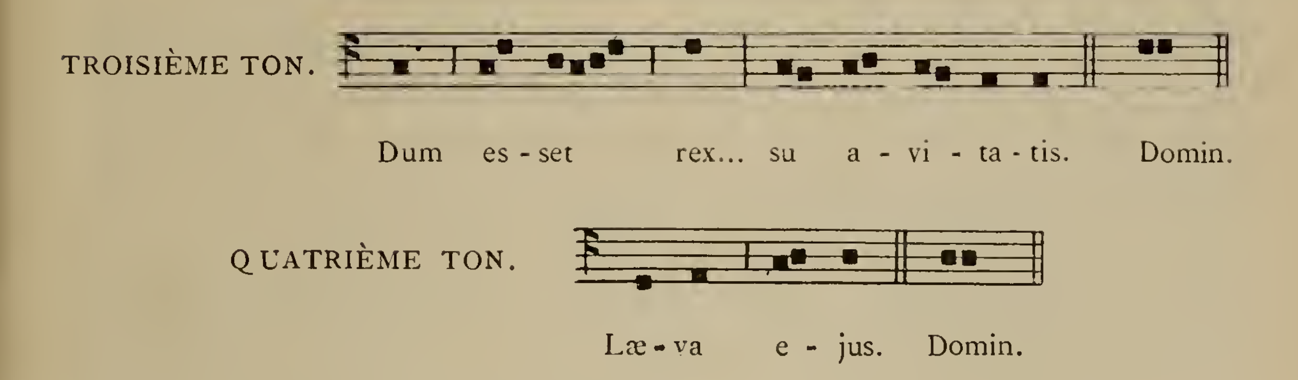
Il y a donc dans chaque ton une note qui doit être rendue comme le *la* de l'échelle ordinaire, et cette note a été appelée très à propos la dominante de son ton.

Nous donnons ici la dominante et la note finale de chaque ton : la première est représentée par une double note.



Le sixième, le quatrième et le premier ton se chantent comme ils sont notés; les autres doivent tous être transposés. Cela ne rend-il pas l'exécution du chant très compliquée? Nous répondons d'abord

que très souvent le chant est accompagné de l'orgue; et dans ce cas, c'est cet instrument qui donne les différentes intonations. Mais même lorsque cela n'est pas le cas, la règle d'après laquelle ces transpositions se font est si simple, qu'on finit par les faire presque sans y penser. Il faut d'abord que le maître de chant ait eu soin de bien choisir sa portée au commencement de l'office (1). Supposons maintenant que les deux antiennes suivantes avec leurs psaumes doivent être chantées l'une après l'autre :



La règle est que les dominantes soient chantées à la même portée : ainsi donc, après que la première antienne a été répétée, le chantre, conservant mentalement le son qui a été donné à sa dominante, qui est *ut*, change le nom de ce son et l'appelle de celui de la dominante de la seconde antienne, qui est *la;* et de là il descend, toujours mentalement, à la première note, qui est ici une quinte plus bas.

Si le lecteur a eu la patience de nous suivre jusqu'ici, il verra maintenant dans quel sens la dominante est le centre et le point de départ des tons. Et d'abord, que faut-il entendre par ton, et en quoi un ton est-il différent d'un autre? En musique, on appelle ton la gamme dans laquelle un morceau est construit, et on dit que le morceau change de ton quand il change de gamme. Cependant on appelle plus particulièrement de ce nom la gamme qui est signalée à la clef, parce que c'est elle qui gouverne toutes les autres. Or il est impossible de faire un seul pas vers la connaissance théorique du plain-chant, à moins de le juger au même point de vue, parce

(1) Ceux qui connaissent leur affaire font tranquillement usage d'un diapason. Il peut arriver que la nature des voix dont se compose un chœur exige une portée plus basse; mais l'effet est détestable quand le diapason des psaumes est altéré pendant un office.

qu'il n'y a que la nature intrinsèque d'une phrase musicale, rythmique ou non, qui puisse nous permettre de la comprendre et de la classer, et que l'analyse d'un chant ne peut avoir d'autre point de départ que la tonique.

Maintenant, si par ton il faut entendre la gamme dans laquelle un morceau de chant est construit, à quel point faut-il se placer pour juger de sa nature? La question n'est pas oiseuse : car il y a quelquefois dans un seul chant bien des modulations diverses; et, tandis que la note finale d'un morceau n'est pas toujours sa vraie tonique, il s'en faut de beaucoup que toutes les mélodies qui se terminent par la même note soient identiques dans leur construction, ou que toutes celles qui ont une finale différente, diffèrent aussi dans leur tonique. Comment donc peut-on connaître la modulation principale et savoir quelle gamme il faut marquer à la clef, supposé, par exemple, qu'il s'agisse d'écrire un accompagnement? Il faut se placer au centre du système, c'est-à-dire, à la dominante. En effet, puisque le *la* est la note centrale et caractéristique de chaque ton, il est évident qu'un ton ne peut différer d'un autre que pour autant que le *la* d'un ton diffère du *la* d'un autre ton; et c'est pour cette raison qu'il n'y a aucune différence sérieuse entre le huitième ton, le lydien et le troisième, d'un côté, et le cinquième et le septième, de l'autre. Un ton ne peut réellement être différent d'un autre que lorsque sa note centrale occupe une position différente relativement à la tonique : toutes les autres choses ne sont qu'accidentelles. Il ne s'agit donc que de savoir combien de fois cette position peut varier : or elle peut varier trois fois, parce que le *la* peut être la tonique dans une gamme, la tierce dans une autre et la quinte dans une troisième; et comme ces positions peuvent se prendre à la fois dans les modes majeur et mineur, il s'ensuit que le système grégorien est essentiellement basé sur six gammes. En d'autres termes, il y a dans le chant grégorien six tons proprement dits, et il ne peut y en avoir davantage.

En voici les formules :



Une fois ce fait constaté, rien n'empêche d'interpréter ces accords avec une certaine latitude, et de les considérer dans leur ensemble comme représentant d'une manière générale tous les tons, plutôt que de vouloir strictement s'en tenir à la tonique exprimée par chacun. Dans le dernier cas, l'accord de *ré* ne représenterait que le cinquième et le septième ton, et celui de *fa* dièse mineur la moitié des chants du deuxième, tout le reste étant représenté par l'accord de *la*. La nature du système consiste plutôt dans une communication pratique et constante entre elles des gammes qui sont en rapport, que dans une relation stérile de gammes qui sont alliées en théorie, mais qui en pratique ne se mêleraient jamais, ou presque jamais, les unes avec les autres; et, puisque l'usage a prévalu de classer les tons d'après leur modulation finale, il n'y a pas le moindre inconvénient à ranger tout le deuxième ton sous l'accord de *fa* dièse mineur, et à mettre le lydien et le cinquième dans une seule catégorie : il n'en restera pas moins vrai que, dans la gamme fondamentale de chaque ton, la tonique, la tierce ou la quinte doivent correspondre avec la dominante du chant.

Nous voyons ici clairement pourquoi, dans l'un et l'autre groupe, il y a certaines gammes qu'on ne peut utiliser comme tons, quoiqu'elles soient dans le premier degré de rapport avec les tons fondamentaux. A mesure que des chants autres que les psaumes se sont multipliés, la mélodie a reçu plus de développement, et ce sont ces mêmes chants qui, comme compositions musicales, ont pris dans chaque ton la position principale. Il a fallu cependant qu'ils restassent subordonnés aux psaumes : c'est-à-dire qu'ils fussent construits dans une gamme telle, que les psaumes n'en fussent qu'une espèce de continuation; et cela, peu importe que ce soient certains tons de psaumes qui se soient développés en mélodies plus travaillées, ce qui a probablement été le cas, ou que certaines antiennes aient été faites d'un seul jet avec le psaume correspondant.

Pour prouver ce que nous avançons ici, il faut considérer d'abord qu'un psaume ne peut se chanter que sur la tonique, la tierce ou la quinte d'une gamme. La raison en est évidente : car nul air ne peut avoir un sens intelligible et satisfaire l'oreille, qu'autant que celle-ci, même à son insu, peut le rapporter à la tonique. Or, dans un chant qui se prolonge aussi longtemps sur une

seule note, il n'y a, outre la tonique elle-même, que la tierce et la quinte qui puissent présenter un sens musical, parce que celles-ci sont les seules notes qui puissent sous-entendre la tonique, puisqu'elles font partie de son harmonie. La quinte qui sert à accompagner le psaume du cinquième ton, représente aussi l'accord sur le second degré de la gamme de *sol;* mais jamais l'oreille ne consentira à la prendre dans ce sens. La chose est palpable; mais si l'on veut absolument en avoir la preuve, on n'a qu'à transposer un ton plus haut une antienne du sixième ton : il est inutile de dire que le *la*, qui sera le second degré et qui aura cet accord, ne se présentera jamais à l'oreille quand il faudra entonner le psaume.

Le *la* du psaume du huitième ton est le ton fondamental du premier groupe et ne pourrait être autre chose. A la suite d'une antienne en *mi*, le même *la* serait censé être une gamme de quarte : ce doit être pour cette raison que les anciens compositeurs n'ont jamais écrit une antienne ni un introït dans ce ton. Néanmoins, si une antienne semblable existait, ce ne seraient, comme de raison, que les toutes premières notes du psaume qui sentiraient, pour ainsi dire, la sous-dominante, mais l'effet serait loin d'être heureux, et la transition loin d'être naturelle. Si l'on veut s'en convaincre d'une autre manière, que l'on chante un ton plus haut une antienne du cinquième ton, et lorsqu'on voudra entonner le psaume du huitième ton sur la sous-dominante, on sentira de suite que cette note ne s'y prêtera pas.

Dans le deuxième groupe, à ne considérer le plain-chant que comme de la musique sans rythme et indépendamment du système tel qu'il existe aujourd'hui, non seulement il n'y avait rien qui pût empêcher qu'il y eût des chants finissant en *ut* et d'autres construits en *si* bémol, mais deux tons semblables eussent complété le système à un autre point de vue : car alors il y eût eu, dans le deuxième groupe comme dans le premier, un ton pour chaque gamme qui est en rapport avec le ton fondamental. Mais du moment que les psaumes devenaient le point central, un ton en *ut* et un autre en *si* bémol étaient hors de la question : car le premier eût été équivalent au cinquième, un ton trop bas, et le deuxième nous eût donné un psaume du huitième, un demi-ton trop haut.

De tout cela il résulte clairement que l'auteur du système n'a

utilisé d'autres gammes que celles qui ménageaient une transition facile et naturelle entre une antienne et un psaume, et qu'il a rejeté toutes celles où aucune transition semblable ne pouvait se faire. Nous sommes, par conséquent, à même de pouvoir conclure que ce sont les psaumes qui ont déterminé le nombre et la nature des tons; et ainsi semble se confirmer l'opinion que nous avons émise dans le chapitre précédent : savoir, que ce sont les psaumes qui ont créé le plain-chant.

Une autre vérité ressort du même système : c'est que la musique des anciens était basée sur les mêmes principes que celle qu'on persiste à appeler moderne. Non seulement ce fait ne devrait surprendre personne, mais il est absolument impossible qu'il ait pu en être autrement : car les lois qui régissent la nature sont immuables; elles ne périssent pas avec certaines générations, pour reparaître sous une autre forme avec d'autres, et la science d'autrefois ne pouvait être fondée que sur les principes tels qu'on les connaît aujourd'hui. Sans doute, l'homme n'est pas toujours un interprète fidèle, lorsqu'il entreprend d'expliquer certains phénomènes d'un ordre ou d'un autre; mais, s'il peut s'égarer sur les causes, il faut qu'il subisse malgré lui ce qu'on pourrait appeler la fatalité des faits; et ceux qui viennent plus tard trouvent dans ces derniers, s'il arrive qu'on en a consigné par écrit, autant d'arguments en faveur de la vérité. Ainsi, quand même le système de saint Grégoire aurait été dans l'esprit de son auteur la chose décousue qu'en a faite la théorie des échelles, l'analyse que nous en avons faite prouverait jusqu'à l'évidence que, s'il se trompait en théorie, il obéissait, en pratique, et ne pouvait s'empêcher d'obéir à la nature.

Ceux de nos lecteurs qui sont capables d'appliquer nos formules aux tons tels qu'ils se trouvent dans les livres, s'étonneront probablement d'en voir un, dans le deuxième groupe, que nous avons représenté par *la* mineur. Ce ton est le quatrième, et nous ferons voir plus loin, non seulement que la formule est conforme aux faits, mais qu'elle constitue le point le plus intéressant du système, plus loin encore, nous trouverons dans le troisième ton une confirmation aussi concluante qu'elle est inattendue, de la vérité de ce que nous avançons touchant le quatrième.

Le système grégorien formulé d'une manière scientifique nous

transporte à perte de vue loin des échelles de la théorie. Pour revenir un moment à celle-ci, comment faut-il comprendre l'assertion que le plain-chant représente la musique des anciens? Écoutons la voix d'un oracle. « Le fond de ces chants », c'est-à-dire, des chants compilés par saint Grégoire, « était l'ancien chant des Grecs; il roulait sur leurs principes. L'Italie avait pu l'accommoder à son goût, l'usage y avait fait des changements avec le temps, comme il arrive à une infinité de choses (1) ».

Le seul fait qui semble ressortir de ces vagues conjectures, c'est que la musique des Grecs et notre plain-chant sont une seule et même chose; seulement, il faut tenir compte des changements que le temps a dû faire à la première, avant qu'elle soit devenue le plain-chant. L'auteur ne dit pas en quoi ces changements consistent, car comment aurait-il pu le savoir? mais, sachant que toutes les choses humaines sont sujettes à des vicissitudes, il a dû en conclure que la musique des Grecs ne pouvait en être exempte. Si la musique des barbares avait été inventée du temps de Romulus, peut-être l'Italie ancienne l'aurait-elle cultivée avec le même succès que l'Italie d'aujourd'hui; mais n'en connaissant pas d'autre que la première, elle « avait pu l'accommoder à son goût » (cela semble presque insinuer que ce fut faute de mieux); et c'est ainsi que la musique des Grecs est devenue la musique de l'Église chrétienne. Quant à leur identité, qui peut en douter? Les vénérables formules qui représentent les modes antiques, ne portent-elles pas, encore aujourd'hui, les noms qu'elles portaient il y a trois mille ans?

Comme on aurait pu s'y attendre, il ne manque pas de gens, et de gens très sérieux, qui prennent tout cela à la lettre. Pour eux, le fameux mode phrygien, dont les anciens ont raconté tant de merveilles, est dûment représenté dans nos antiphonaires par quelque introït ou quelque graduel du troisième ton; la mélopée d'une tragédie grecque (nous avons lu cela il y a plus de quarante ans dans Chateaubriand) était déclamée sur l'air de la préface, et les trois cents Spartiates tombèrent aux Thermopyles en chantant un hymne guerrier sur le ton du cinquième psaume. En un mot, la musique grecque était purement et simplement du plain-chant.

(1) Lebeuf, *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, cité par l'éditeur du Vespéral de Malines.

S'il y a ici une erreur, personne ne devrait être plus capable de la réfuter que ceux qui sont les maîtres de cette école; mais nous ne savons pas trop comment ils pourraient s'y prendre. Ils ont bien une idée vague que le plain-chant ne peut pas avoir été exactement la vraie musique de la Grèce, mais ils affirment que les deux étaient basés sur les mêmes principes. Or, s'ils ne s'obstinaient pas à vouloir identifier ces principes, précisément avec ce qui rend le chant différent de toute musique, ils auraient raison; mais, comme ils font de ce qui forme le caractère exclusif de notre chant prose la loi fondamentale de ce qu'ils appellent la science musicale chez les Grecs, ils enseignent par là même virtuellement que la musique grecque et le plain-chant sont identiques.

Le système grégorien, soit qu'on l'établisse sur ses véritables bases, soit qu'on le représente par ses formules ordinaires, n'a aucune raison d'être hors des offices de l'Église. Quelques-unes des échelles peuvent bien servir à faire ce qu'on appelle de la musique; mais, dans leur ensemble, elles n'ont jamais été autre chose que le système grégorien interprété d'une manière empirique. Quant à la musique des anciens, ceux qui épuisent tous les mots du Dictionnaire pour célébrer sa supériorité sur notre pauvre musique moderne, n'en savent pas plus long sur ce sujet qu'ils n'en savent sur la langue que notre premier père parlait au paradis terrestre.

CHAPITRE DIXIÈME.

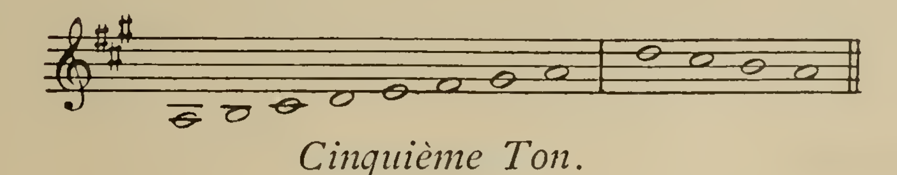
PORTÉE DES VOIX.

La note *la* représente la portée moyenne que différentes voix peuvent soutenir ensemble le plus commodément un certain espace de temps. Mais si, prenant cette même note pour point de départ, chaque voix pouvait descendre ou monter de toute son étendue, le chant grégorien aurait les mêmes limites que la musique ordinaire. Il faut donc se rappeler que les tons sont destinés à être chantés à l'unisson : de sorte que les notes les plus hautes doivent être accessibles aux voix les plus graves, de la même manière que les notes les plus graves doivent être à la portée des voix les plus hautes.

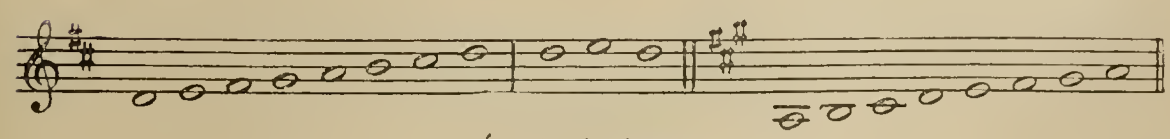
Les tables suivantes représentent les limites extrêmes de chaque ton. Les échelles ou portions d'échelles ne donnent pas toutes les gammes ou modulations que l'on peut trouver dans chacun; elles montrent seulement par quelles gammes chacun atteint cette extrême limite. Les différentes gammes sont séparées par des doubles barres.

PREMIER GROUPE.

Huitième et Deuxième Tons.

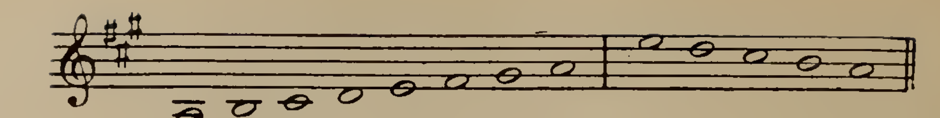


Cinquième Ton.

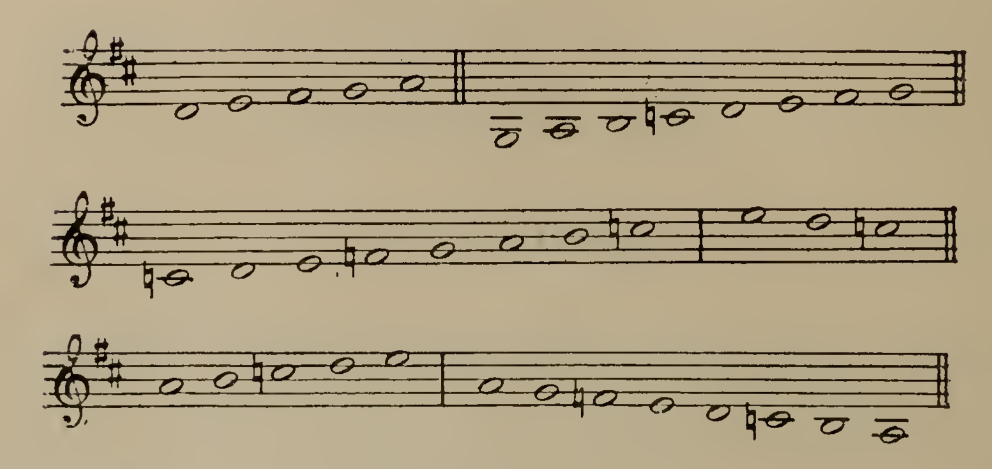


Échelle ionienne.

Échelle lydienne.

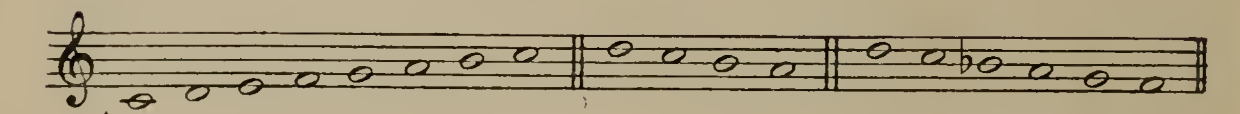


Septième Ton.

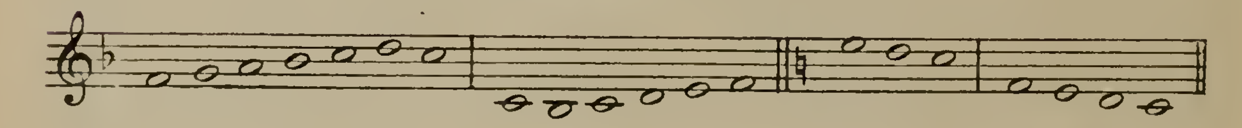


DEUXIÈME GROUPE.

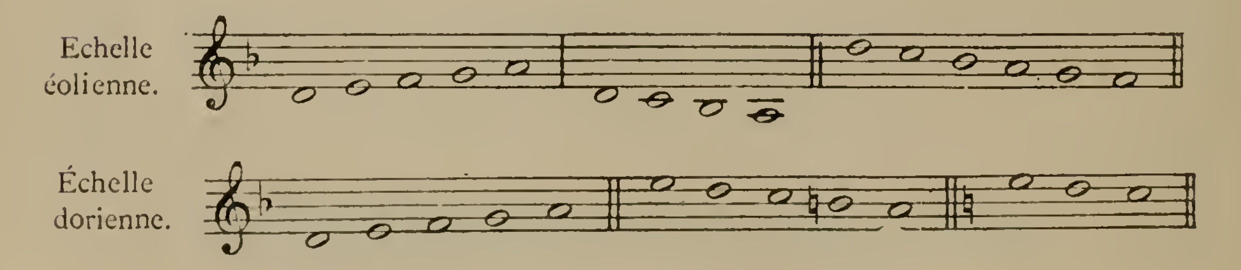
Quatrième Ton.



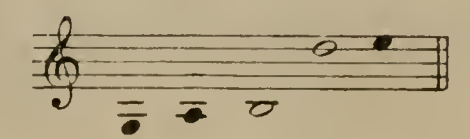
Sixième Ton.



Premier Ton.



Ainsi l'étendue se trouve entre les notes suivantes :



Les notes noires sont, comparativement, rarement en usage. La plus basse se rencontre dans le *Lauda Sion*. La suivante, qui est *la*, est commune à tous les tons, excepté le quatrième et le sixième. On la trouve moins souvent dans le Vespéral que dans le Graduel, où les chants sont généralement plus élaborés. Quant au *mi* d'en haut, on peut dire qu'il est encore exceptionnellement employé.

Ainsi l'étendue ordinaire des tons est entre *si* en bas et *ré* en haut. Chaque morceau de chant se trouve ainsi à la portée de n'importe quelle voix.

Nous voyons ici que les hommes dont saint Bernard adoptait l'opinion avaient raison de dire qu'un ton peut parcourir dix notes : ils avaient appris cela par la pratique. D'un autre côté, ils enseignaient qu'aucun chant ne doit s'étendre trop haut ni trop bas; mais il est évident que, chaque ton étant écrit dans une gamme différente, il est à peu près impossible de les renfermer dans les mêmes limites, et qu'une note additionnelle dans l'une ou l'autre de ces deux directions peut devenir nécessaire, afin de développer convenablement une modulation qui doit servir à donner de la variété à un chant : car ni le *la* en bas, ni le *mi* en haut, à moins que l'on ne s'y arrête trop longtemps, ne sont hors de la portée d'un chœur ordinaire. Si les hommes dont nous parlons avaient consulté leurs livres, ils auraient vu jusqu'à quelle note un chant que l'on veut varier un peu plus qu'un autre peut aller sans inconvénient. Au lieu de cela, ils se mirent à spéculer sur le nombre dix, et finirent par y trouver de telles raisons de convenance, que, si la chose n'avait tenu qu'à eux, ils auraient bouleversé l'Antiphonaire de fond en comble, en réduisant chaque mélodie à dix notes. Si le *Lauda Sion*, entre autres, avait existé à cette époque, ils eussent encore traité son auteur d'insensé (1).

Nous avons déjà fait allusion aux trois raisons pour lesquelles on croyait alors que chaque ton doit se limiter à dix notes, et nous avons parlé au long de la troisième, qu'on appelait *notandi necessitas;* les deux autres sont de pure convenance.

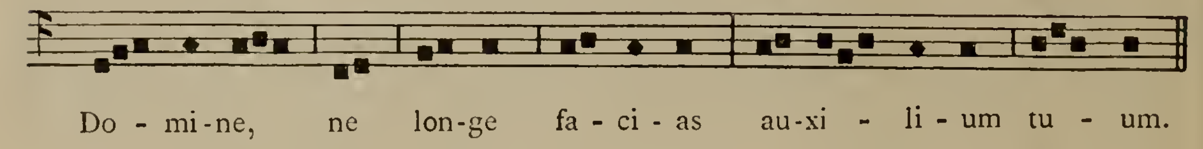
Premièrement, il y avait autrefois chez les Juifs un instrument à

(1) « Plane igitur insaniunt qui authentum per diapente vel diatessaron deponere præsumunt. » Or le *Lauda Sion* fait les deux : c'est-à-dire qu'il a des strophes qui descendent une quarte et une quinte au dessous de la tonique.

cordes appelé le psaltérion ; il en est fait mention entre autres dans le cent quarante troisième psaume : *In psalterio decachordo psallam tibi.* Or, si cet instrument avait dix cordes, pour la même raison un chant pouvait avoir dix notes. C'est ce qui s'appelait l'autorité du psalterion : *auctoritas psalterii.*

Deuxièmement, un ton peut parcourir dix notes : parce que, comme les notes du premier diapason, qui sont au nombre de huit, deviennent chacune à leur tour la première d'un diapason nouveau, il faut que tous ces diapasons soient traités avec les mêmes égards, en ajoutant à chacun une note en haut et en bas (1).

L'étendue d'un ton dépend de la position de sa gamme relativement à la dominante du chant. Donnons-en quelques exemples. Le huitième ton, ainsi que le troisième et le lydien, ayant pour tonique *la,* il n'est que naturel de les voir de temps en temps descendre jusqu'à cette note; mais comme cette modulation est généralement liée avec une autre *ré,* elle ressemble plutôt au ton de la dominante de *ré* qu'à la tonique du morceau.



Le cinquième et le septième ton ont pour tonique *ré,* et le premier, *ré* mineur : *la,* qui se trouve une quarte plus bas, correspond donc à la dominante de leurs gammes, et forme un point de repos tout à fait convenable pour une modulation; seulement, dans le septième ton, cette modulation prend la forme de *la* mineur.

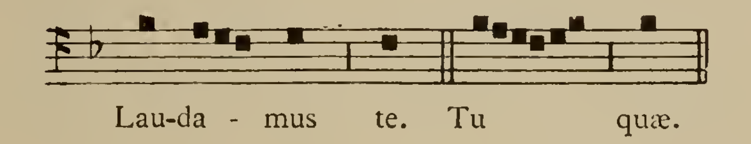
D'un autre côté, lorsque nous examinons les toniques du quatrième et du sixième ton, nous pouvons voir facilement que rien ne les invite à descendre jusqu'au *la.*

La première note de l'étendue ordinaire est *si.* Le sixième ton touche au *si* bémol une ou deux fois en passant; mais il ne pourrait s'y arrêter absolument, à moins de sous-entendre au moins *mi* bémol. Quant au quatrième, si sa terminaison était *ut,* on pourrait s'attendre à rencontrer parfois le *si* comme note sensible ; mais, comme cela n'est pas, cette note ne doit jamais paraître dans un chant de ce ton.

(1) « Ut æqualis sint dignitatis voce diapason, quæ octo sunt. »

I en est différemment pour la plupart des autres : ainsi, dans les tons qui se chantent en *la,* rien n'est plus commun que de les voir descendre de la sous-dominante *ré* au ton mineur de la seconde, et cette modulation forme un de leurs traits caractéristiques.

Quant à la limite des tons en haut, le *mi,* ainsi que nous l'avons remarqué, peut s'appeler une note exceptionnelle; quant au *ré,* il n'est généralement employé que comme une note secondaire. Il n'y a guère que le cinquième ton qui se trouve, pour ainsi dire, chez lui dans cette haute région, et qui peut y faire un arrêt bien prononcé, parce que cette note *ré* est l'octave de sa tonique.



Des détails plus amples seraient superflus : le lecteur trouvera dans les gammes ci-dessus toutes les informations qu'il peut désirer.

CHAPITRE ONZIÈME.

POSITION PROÉMINENTE DE LA DOMINANTE DANS LES TONS.

La dominante étant le point central du système, il est naturel de la voir paraître souvent dans une mélodie. En réalité, on peut dire que le chant tourne plus ou moins autour de cette note et la prend constamment pour point de repos. Cela est si vrai que, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la vraie tonique du quatrième mode en devient parfois à peine reconnaissable.

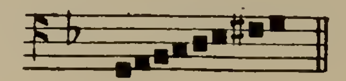
C'est non seulement dans les tons proprement dits, mais dans tous les chants sans exception, que la dominante joue ce rôle important. L'effet est toujours mauvais lorsque, par exemple, le célébrant entonne les collectes ou le capitule dans un autre ton. Il en est de même de l'épître, de l'évangile, et, en un mot, de toutes les autres parties de l'office. Il y a d'autres morceaux encore qui gâteraient l'effet général si on se laissait guider par la direction des livres qui ne connaissent rien au delà des huit tons : ainsi le répons bref des complies y est mis dans le quatrième ton, et celui du temps pascal dans le sixième, tandis qu'il faudrait les chanter tous les deux en *la*.

C'est une chose qui ne manque pas d'intérêt de voir comment les échelles elles-mêmes expriment à leur manière, sinon le système grégorien directement, du moins ce que nous venons de dire relativement à la dominante. En effet, si nous prenons la dorienne, l'éolienne, la mixo-lydienne, considérée comme formule du septième ton, et enfin la lydienne, nous voyons, en les confrontant avec leurs tons respectifs, que la raison pour laquelle elles sont mal construites, c'est qu'on a voulu renfermer plus d'une modula-

tion dans une même formule, chose que l'échelle pure et simple ne peut pas faire. Quant à l'échelle du troisième ton, il n'y a que sa forme irrégulière qui doit la faire condamner. Or ce sont précisément les modulations qu'on a voulu greffer, pour ainsi dire, sur l'échelle musicale, qui sont destinées à mettre la dominante en relief. En entrant plus avant dans cette matière, nous aurons l'occasion de donner certaines explications qui peuvent trouver leur place ici aussi bien que partout ailleurs.

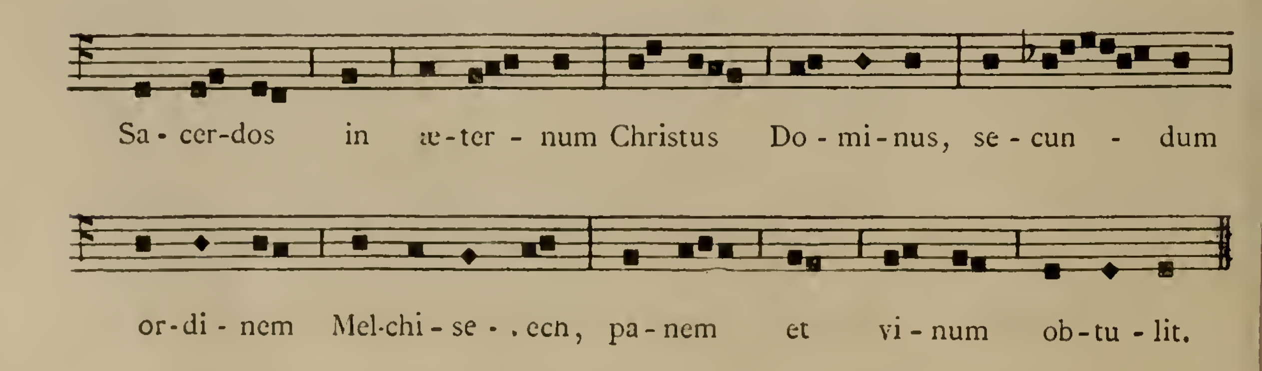
I. Les échelles dorienne et éolienne forment notre premier ton.

L'échelle de ce ton, pour être régulière, devrait avoir une septième majeure : en d'autres termes, une note sensible. Dans ce cas, elle prendrait la forme suivante, qui est celle que lui donnent les meilleurs écrivains qui ont traité de la composition musicale :

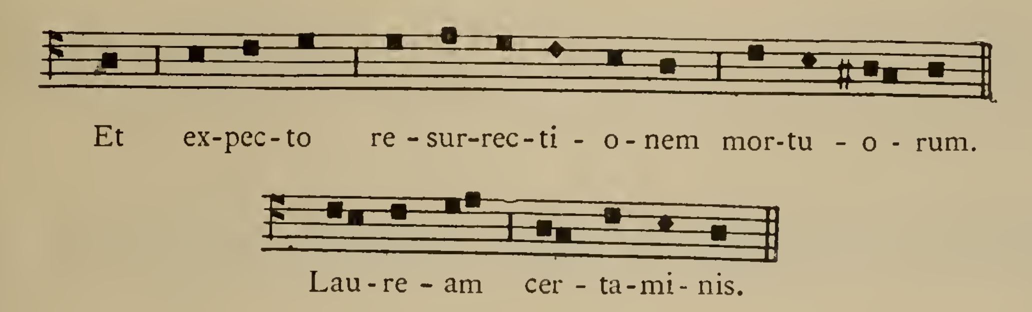


Mais, si c'était là le cas, la tendance (en haut) de cette note serait d'éloigner la modulation de la dominante en la faisant clore sur la tonique. C'est là visiblement le cas avec quelques passages de la messe royale, comme on peut le voir, par exemple, au *Credo*, à *simul adoratur*. Or cette messe est moderne, et nous ne nous rappelons pas avoir jamais rencontré une phrase semblable dans les chants anciens. Maintenant, cette note sensible n'existant pas (en haut), ceci tend à ramener l'air à la dominante, ce qui se fait de deux manières :

Premièrement, par *si* bémol (mode éolien); et, dans ce cas, la gamme fondamentale *ré* mineur passe dans son relatif majeur *fa*. Dans l'antienne suivante, la dominante est tout à fait en relief :



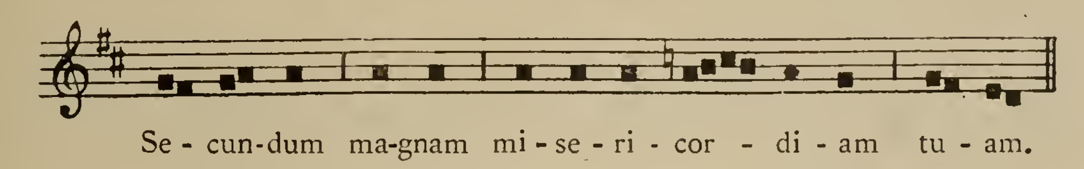
Deuxièmement, par *si* naturel (mode dorien); et, dans ce cas, le chant fait une modulation en *la* mineur, précisément sur la dominante : de sorte que, lorsqu'une mélodie de ce mode atteint le *ré* en haut, cette note n'est pas comme l'octave de la tonique, mais elle est la quarte du ton de *la* mineur, ou la seconde du ton d'*ut*.



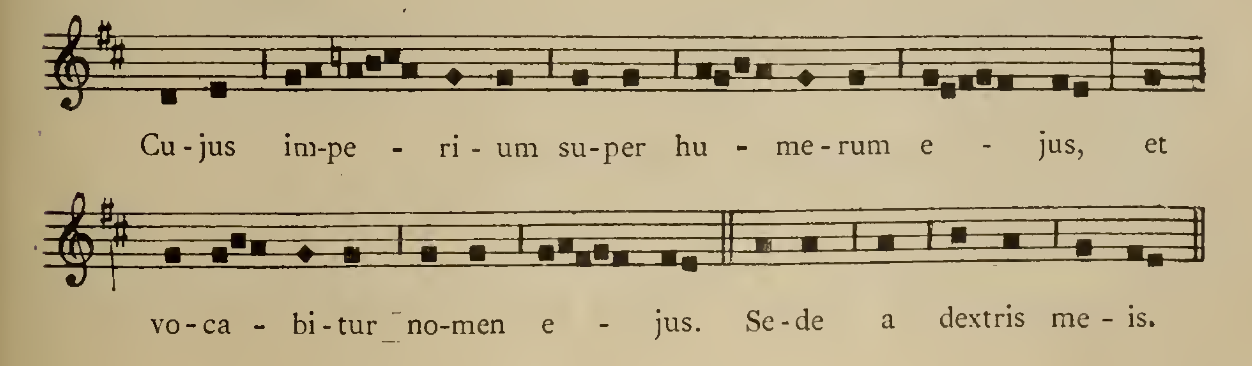
II. Échelle mixo-lydienne. Le trait distinctif de cette échelle est sa septième mineure, et c'est ici le lieu de rendre raison de cet intervalle.

Nous avons déjà remarqué que le cinquième et le septième mode ne forment qu'un ton, parce qu'ils ont la même gamme fondamentale, qui est *ré*. Or la triade *ré, fa♯, la,* forme l'harmonie propre de cette gamme; mais on peut s'en servir encore pour passer en *sol :* seulement dans ce cas, il faut changer *ut* dièse en *ut* naturel. Or c'est là la première et la plus simple des modulations que fait le septième ton : c'est-à-dire qu'il passe de sa tonique dans la gamme de la sous-dominante :

Tout le monde doit être familier avec l'exemple suivant :



De *sol,* une mélodie descendra parfois au relatif mineur de cette gamme. Par exemple :



Tout ce passage est en *sol;* mais, au mot *ejus,* il y a chaque fois une modulation en *mi* mineur.

De *sol* à *ut* il n'y a qu'un pas, et le septième ton le fait quelquefois. C'est rare cependant que cette modulation affecte le caractère général d'un morceau, comme elle le fait dans le suivant :



La gamme en *ut* nous conduit naturellement à celle de *la* mineur, représentée par *ré* mineur dans nos livres. C'est cette modulation qui forme vraiment le trait caractéristique du septième ton. Le *Gloria* de la messe de la sainte Vierge est presque écrit moitié en *ré* et moitié en *la* mineur. Il en est de même des graduels et des alléluias de ce ton : ce sont les plus beaux morceaux de cette classe que nous ayons. Le *Lauda Sion* a également plusieurs tournures semblables. Nous en avons déjà donné des exemples; en voici deux autres :



La mineur nous met en contact avec *ré* mineur, et nous avons

donné dans le septième chapitre le commencement du graduel du troisième Dimanche de l'Avent, *Qui sedes*, dans lequel il y a actuellement une modulation semblable. On voit par là combien le septième ton est riche en ressources. Toutefois c'est la modulation en *la* mineur qui est de beaucoup la plus fréquente, et nous n'avons pas besoin de dire qu'elle coïncide avec la dominante des tons.

Du reste, c'est à l'organiste à tirer parti de ces mêmes modulations. Mieux il les fait ressortir, et plus le chant sera agréable et varié. Ainsi, dans l'exemple qui suit, il n'est pas absolument nécessaire que le mot *intacta* soit en *la* mineur; mais l'effet général sera infiniment meilleur, s'il le traite ainsi :



Il ne reste plus que l'échelle lydienne, et elle ne nous tiendra pas longtemps. Ce qui l'empêche d'être correcte, c'est le *si* naturel. Or cette note contient le germe de la tonique *ut* du mode, et il est inutile de répéter que celle-ci devient la dominante *la*.

CHAPITRE DOUZIÈME.

CONSTRUCTION DES TONS. — LEURS RAPPORTS MUTUELS.

Un grand nombre des points que nous avons traités jusqu'ici font voir que les tons ne s'en tiennent pas exclusivement à leurs gammes fondamentales, mais qu'ils cherchent de la variété, tout comme la musique ordinaire, en passant dans les gammes avec lesquelles ils sont en rapport.

PREMIER GROUPE.

Huitième Ton. — Ce ton est le plus important de tous, non seulement parce qu'il embrasse le troisième et le lydien, mais parce qu'il est le seul des trois qui soit en rapport direct avec les deux autres.

La division lydienne de ce ton a ceci de particulier qu'elle monte fréquemment jusqu'à la quarte, et même, en quelques chants, jusqu'à la quinte au-dessus de l'octave de sa tonique : c'est-à-dire jusqu'au *ré* et au *mi*. Il y a quelques rares exemples du premier cas dans les deux autres, mais il n'y en a pas du deuxième.

Le huitième ton passe tour à tour dans chacune des gammes avec lesquelles il est en rapport. Afin d'éloigner tout doute, dans le cas où il en existerait encore, ce qui nous semble difficile, sur l'identité parfaite de construction des trois divisions de ce ton, nous donnerons un exemple pris parmi beaucoup d'autres, où les trois font exactement les mêmes modulations : le premier sera pris

dans le huitième ton propre, le deuxième dans le lydien, et le troisième dans le troisième ton (1).

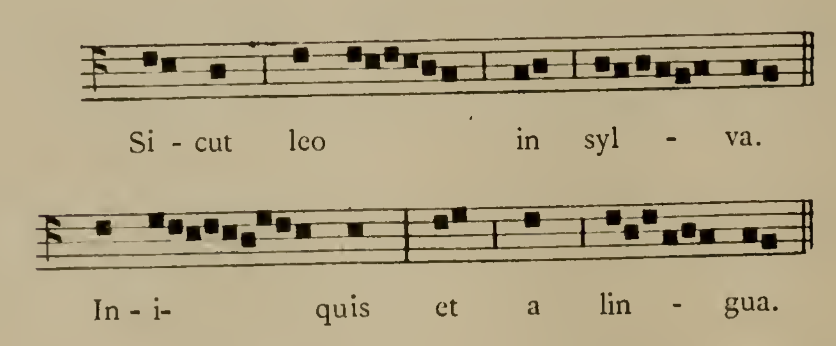
Commençons par le relatif mineur.



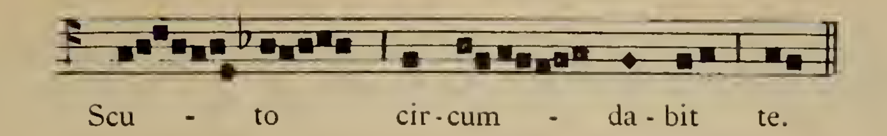
La deuxième est à la dominante, la finale propre du huitième ton.



La troisième est à la sous-dominante, la terminaison du ton lydien.



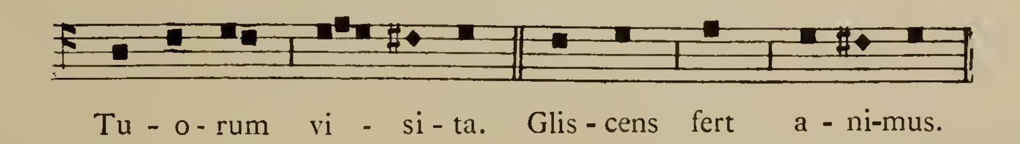
(1) Cette identité existe également dans une partie du deuxième ton, mais nous préférons le traiter à part.



La quatrième descend de la sous-dominante au ton de la seconde, qui est mineur, et complète le cercle.

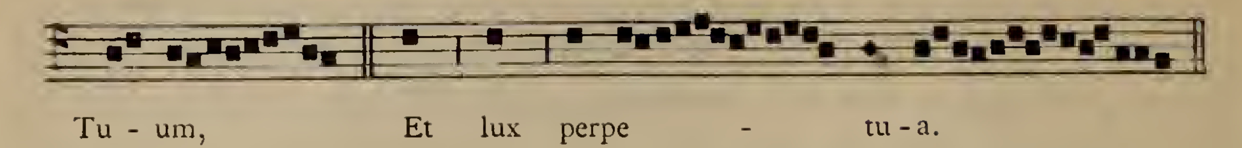


Nous avons cité au quatrième chapitre un répons lydien qui a cette modulation une octave plus haut. C'est encore ce qui a lieu dans les passages suivants, qui sont pris dans deux hymnes du huitième ton :

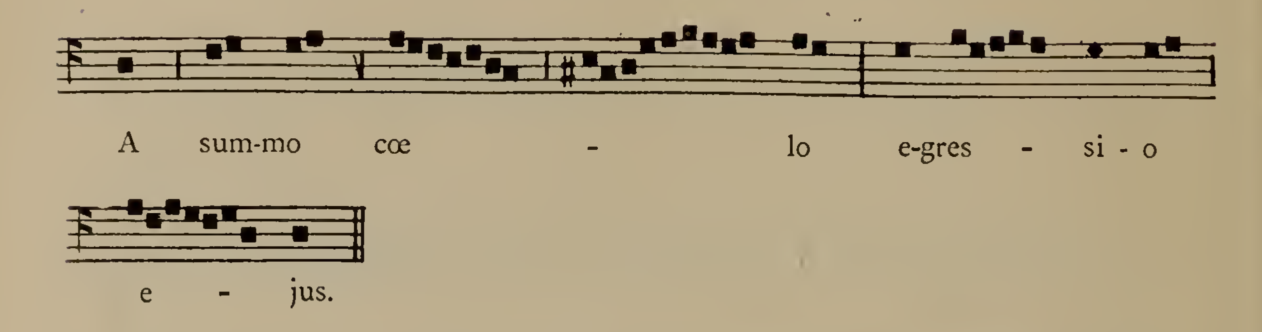


Deuxième Ton. — Ce ton est le relatif mineur du huitième; quelques-uns de ses chants conservent leur caractère mineur d'un bout à l'autre : tel est l'offertoire de la messe des morts. D'autres passent plus ou moins dans la gamme du huitième ton : tel est le graduel de la même messe. D'autres enfin n'ont du deuxième ton que la terminaison, le reste appartenant au huitième : telle est l'antienne *Hæc dies* du jour de Pâques. On trouve dans les deux dernières classes toutes les tournures que nous venons de citer plus haut, en parlant du huitième ton.

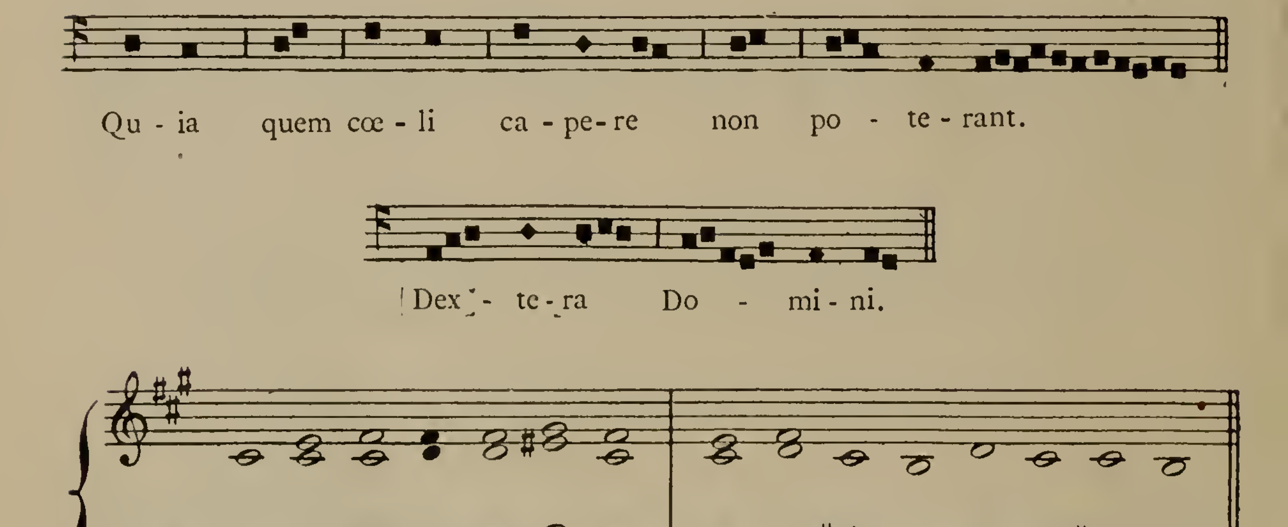
Avec le huitième ton, en d'autres termes, par la gamme de son relatif majeur, il passe parfois en *mi* et en *ré* (*sol* et *fa* dans les livres) :



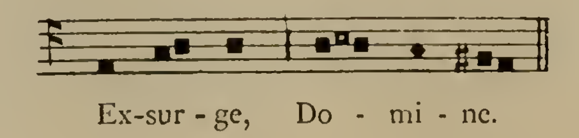
D'autres fois il va dans la gamme de sa quarte, qui est mineure :

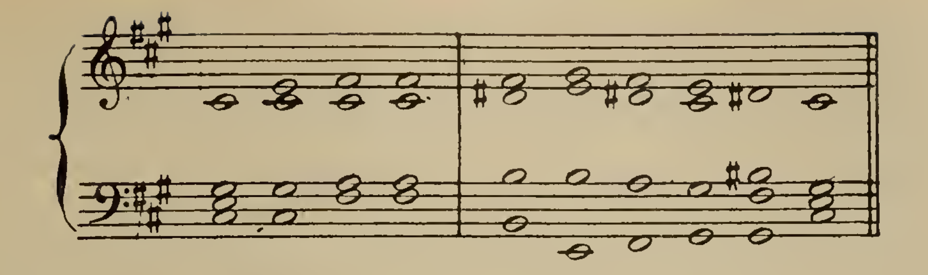


Dans les exemples suivants, ces modulations sont une octave plus bas :



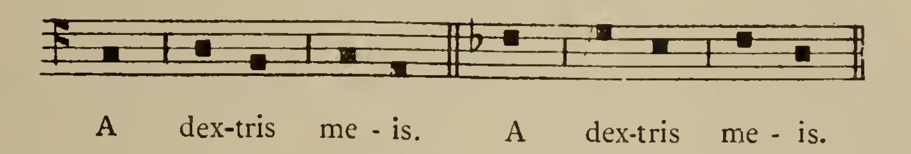
Finalement, nous donnons ici un exemple où il imite la modulation en *la* mineur du mode dorien : c'est-à-dire qu'il est mineur sur sa quinte. Ce chant est généralement noté avec la clef de *fa,* pour déguiser le dièse.





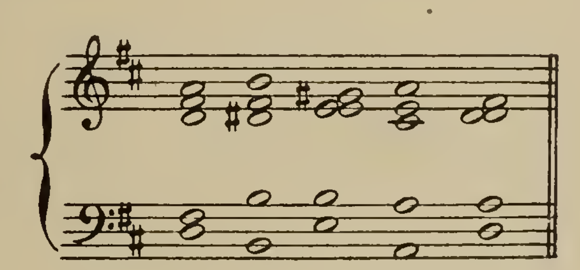
Cinquième Ton. — La seule digression que fasse ce ton est dans la gamme de sa dominante, mais ce n'est presque jamais qu'en passant. Les autres repos qu'il prend sont sur sa tonique et sa tierce.

Il y en a qui disent que le psaume de ce ton devrait passer par *si* bémol, attendu que le même ton n'est que le mode ionien transposé :



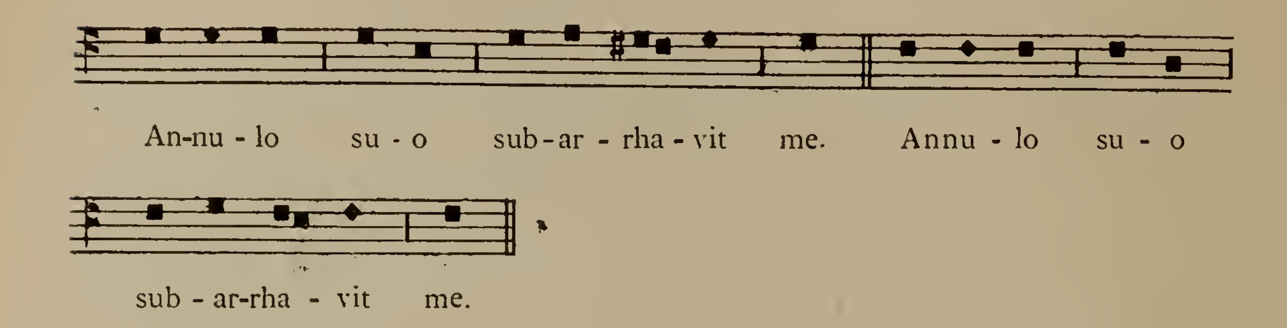
Mais la tradition à peu près universelle veut que le *si* soit naturel.

Ceci revient à dire que le psaume se rattache au mode lydien, et il faut être dénué de goût pour ne pas sentir que l'effet est bien plus beau quand le psaume est harmonisé :



Tout ce que nous venons de dire n'est guère que le résumé des points que nous avons traités au long dans les pages précédentes. Quant au septième ton, nous n'avons rien à ajouter à ce que nous en avons dit, surtout dans le chapitre précédent. Pourtant, avant de clore ce sujet, nous donnerons un autre exemple de la manière dont on a massacré certains chants en voulant les ramener tous à une position donnée. Ainsi il y a une certaine antienne adaptée nous ne saurions dire à combien de textes : à proprement parler, elle est du cinquième ton; mais, comme on la chante toujours en connexion avec un psaume du septième, elle souffre quelquefois

dans son sens mélodique, à cause de la fausse position dans laquelle elle est notée. Le dièse que nous y ajoutons ne fait que représenter le *si* naturel, que tout le monde reconnaîtrait comme un intervalle nécessaire, si le morceau était noté correctement.



DEUXIÈME GROUPE.

En examinant avec quelque attention les tons qui forment le deuxième groupe, la première chose qui saute aux yeux, c'est que leurs chants, quand ils arrivent à la dominante, prennent tous une seule et même forme et passent en *fa*. Il arrivera bien qu'une mélodie qui a monté quelques notes plus haut fera une modulation en *la* mineur, ou, plus rarement, en *sol;* mais les cas sont comparativement si peu nombreux, que nous pouvons établir en règle générale que le ton de *fa* est au deuxième groupe ce que le ton de *la* est au premier.

La seule exception à cette règle est le mode dorien, dont les chants sont, du reste, peu nombreux, mais qui est exactement au deuxième groupe ce que le septième ton est au premier, les deux se distinguant des autres et se ressemblant par leurs modulations en *la* mineur.

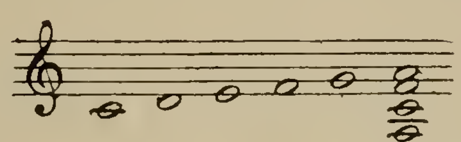
C'est donc le sixième qui est le ton principal de ce groupe, et les deux autres doivent être avec lui dans le premier degré de rapport.

Or, le premier ton ayant pour tonique *ré* mineur, le rapport est visible. Bien plus, les neuf dixièmes des chants de ce ton étant du mode éolien, ils s'identifient avec le sixième du moment qu'ils s'élèvent au dessus de la tierce mineure de leur échelle. Mais qu'allons-nous faire du quatrième ton et de l'accord en *la* mineur que nous avons donné comme formule de sa dominante? C'est ce que nous allons voir.

Et d'abord, *la* mineur n'est pas en rapport direct avec *fa*. Les deux seules gammes, outre celle de *ré* mineur, qui soient dans cette condition, sont *si* bémol et *ut*. Quant à *si* bémol, il est hors de la question comme ton, attendu que sa tonique est un demi-ton trop haut pour servir de dominante. Il reste la gamme en *ut;* et, comme nous l'avons vu déjà, c'est elle qui est la tonique du quatrième mode.

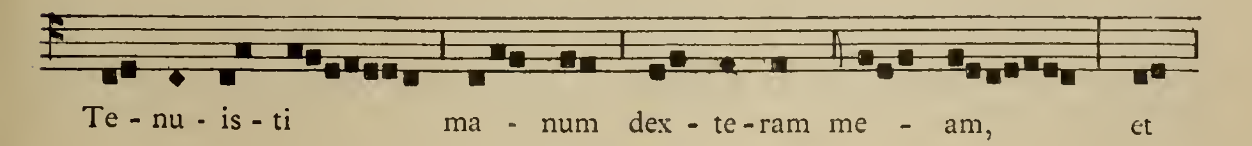
Mais lorsque nous analysons les chants dont celui-ci est composé, la première chose qui nous frappe encore, c'est de le voir si fréquemment prendre la forme du sixième ton, en passant en *fa*, qu'il est souvent difficile de dire si un chant appartient au mode en question ou au douzième transposé, dont nous parlerons tout à l'heure.

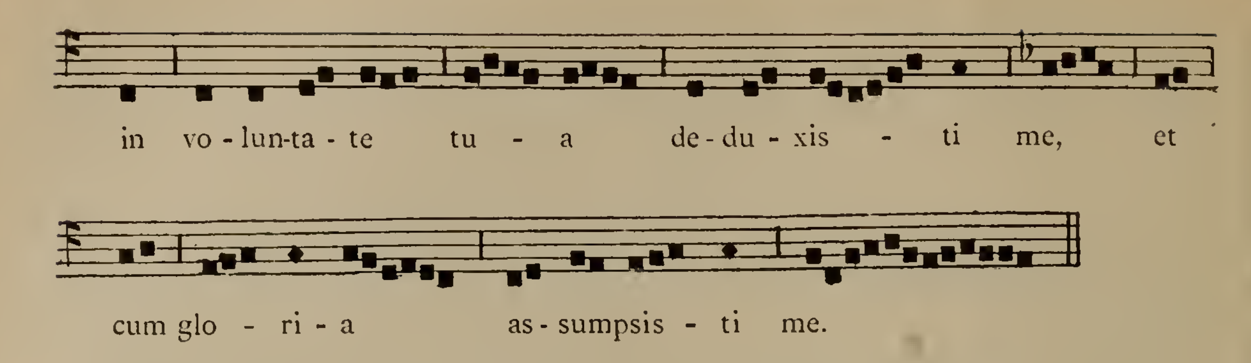
Pour comprendre la raison de ces modulations en *fa*, il faut considérer la position exceptionnelle de l'échelle du quatrième mode relativement à la dominante du chant. Dans toutes les autres, la dominante fait partie de l'harmonie de la tonique, tandis que la quarte doit absolument en sortir pour pouvoir arriver à cette position importante.



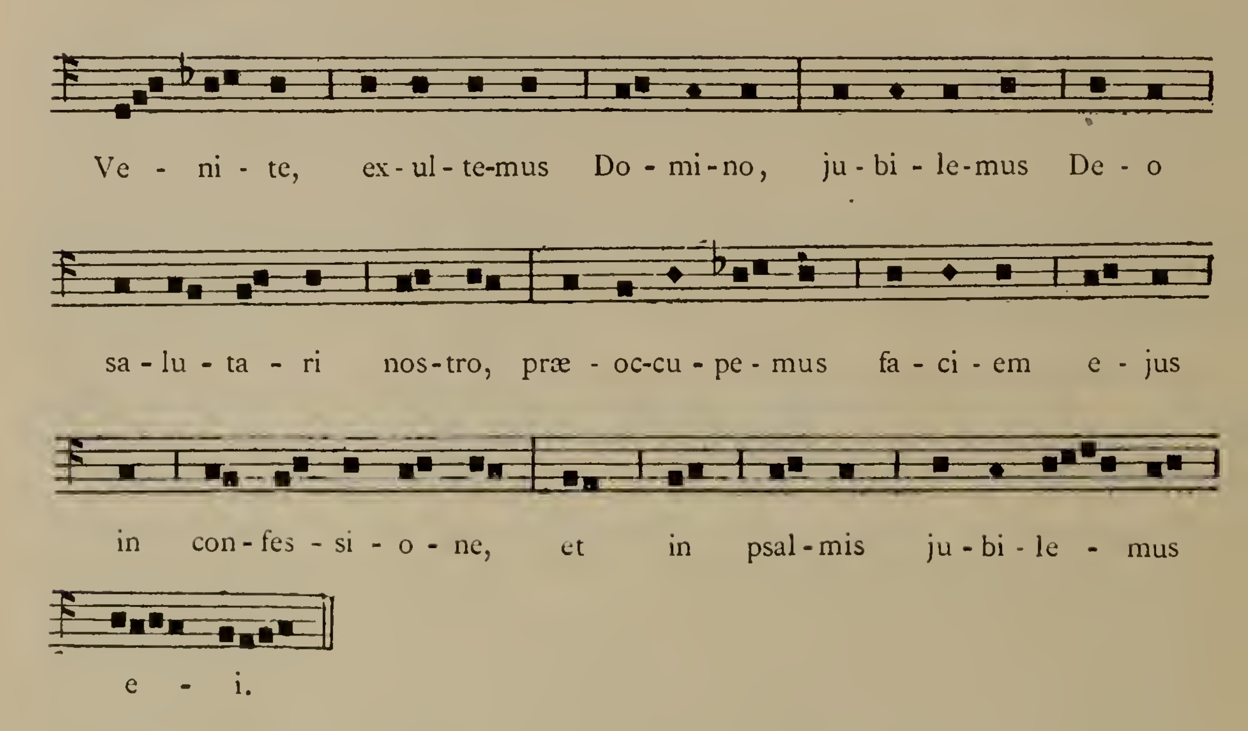
Or il est certain qu'un accord comme celui-ci, introduit en passant dans une mélodie, ne fera aucune impression permanente sur l'oreille; mais le cas est bien différent quand la nature même du système auquel elle appartient exige que cette position soit constamment en relief. C'est ce qui fait non seulement que les gammes en *ut* et en *fa* se succèdent et se balancent continuellement, mais qu'il n'est pas toujours facile de juger quelle est la vraie tonique d'un morceau.

Bien plus, si un chant du quatrième mode ne passe pas hardiment en *fa*, ou bien il prend une tournure vague et indécise, ou il reste si bas, qu'il n'est guère agréable ni à chanter ni à entendre. Le morceau suivant en fournit une preuve :

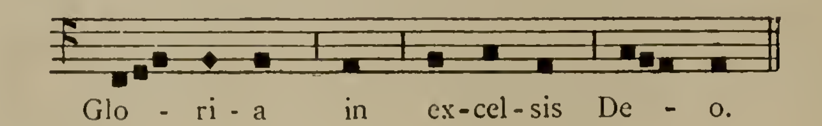




Dans l'invitatoire suivant, on dirait qu'il y a une espèce de lutte entre les deux dominantes : celle du ton, qui est *la*, et celle de la gamme, qui est *sol* :

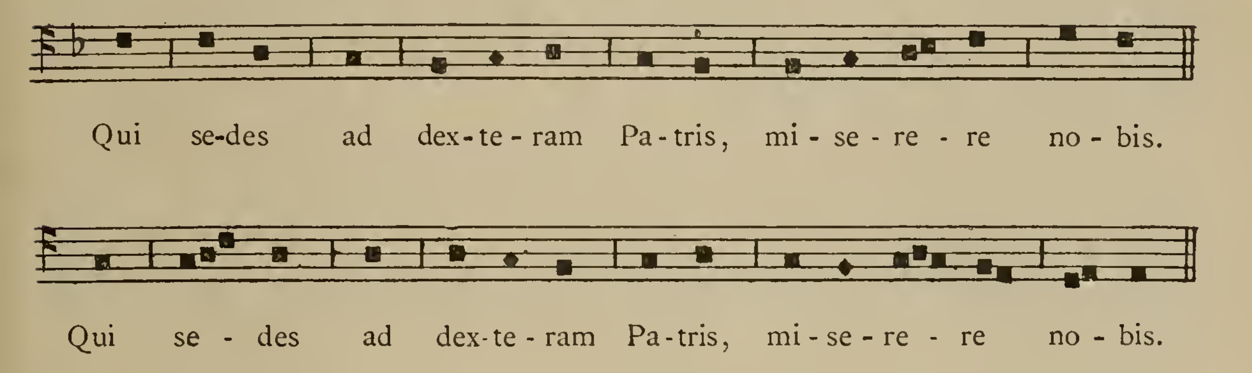


Le *Gloria* qui commence ainsi, appartient aussi à ce mode :



Il est intéressant de le comparer avec le *Gloria* de la messe des des anges, qui est du cinquième ton : car les deux morceaux ont ce qui n'appartient à aucun autre ton, c'est-à-dire une octave majeure dans la limite vocale moyenne. Mais dans le *Gloria* du cinquième, la dominante ou quinte de la gamme correspond à la dominante du chant, et, par conséquent, l'air ne sortant jamais de

l'harmonie de sa tonique, excepté pour passer d'une manière tout à fait transitoire dans le ton de sa dominante, le tout ressemble tellement à de la musique ordinaire, que quelques grands savants ont décidé que ce n'est pas là du plain-chant. Le *Gloria* du quatrième mode, au contraire, pour la raison que nous avons expliquée, flotte constamment entre la gamme en *ut* et sa sous-dominante *fa* : de sorte que la position différente dans laquelle leurs échelles se trouvent relativement à la dominante, est la vraie cause de la grande différence qu'il y a entre les deux morceaux. Il faut se rappeler qu'ici l'*ut* du premier et le *la* du second se chantent à la même portée.



Nous avons maintenant à réconcilier l'échelle du quatrième mode avec l'accord en *la* mineur, que nous avons donné comme formule de sa dominante.

Il faut considérer d'abord que chaque ton a non seulement des antiennes, mais qu'il possède encore une collection plus ou moins variée de psaumes, dont les antiennes ne sont, pour ainsi dire, que des introductions ou de courts intermèdes. Les airs sur lesquels les psaumes se chantent, sont certainement très simples; mais la répétition constante qui s'en fait, produit un effet plus persistant que ne le fait aucune antienne : de sorte qu'un psaume est un chant assez important pour qu'il puisse, si la construction du ton l'exige, servir de formule pour la dominante. Maintenant, si nous exceptons le psaume du cinquième ton, il n'y a, abstraction faite de la terminaison propre à chaque ton, que deux airs de psaumes en tout : un en *la*, pour le premier groupe, et un en *fa*, pour le second. Or, dans quelle gamme pouvait-on écrire un psaume destiné à succéder à une antienne écrite en *ut?* car, encore une fois, c'est là

le ton du quatrième mode. La quinte *sol* était un ton trop bas : si l'on montait une note plus haut, on rencontrait la tierce *la* de la sous-dominante *fa;* mais, quoique ce soit là la forme des psaumes du premier et du sixième ton, une antienne en *ut* ne pouvait pas l'amener d'une manière assez directe; et c'est ainsi que nous avons vu qu'une antienne en *mi* ne peut pas servir d'introduction à un psaume en *la* (1).

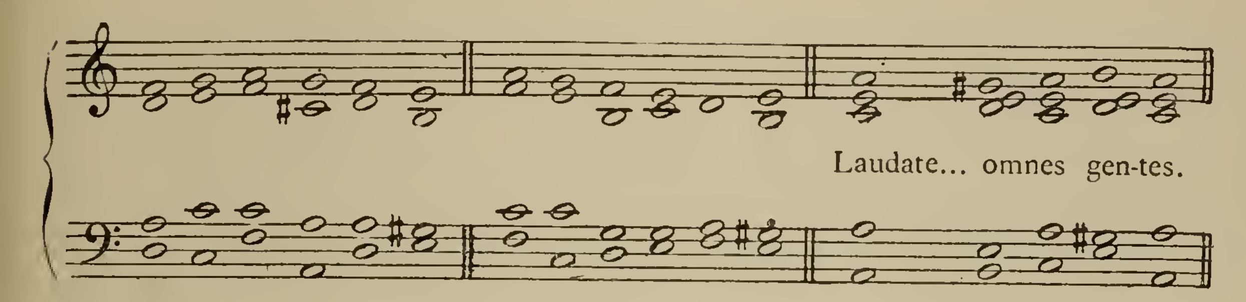
Voilà donc un mode qui ne pouvait avoir de psaume. D'un autre côté, il restait dans le système une grande lacune qu'il fallait remplir sous peine de le laisser incomplet. En effet, tandis que le cinquième ton, qui est majeur, a son pendant mineur dans le premier, et le sixième majeur, son pendant dans le deuxième mineur, le huitième, qui est le ton majeur par excellence, n'aurait pas eu de ton mineur correspondant.

Ce qu'il fallait donc pour compléter le système, c'était une échelle en *la* mineur. Et pourtant, un ton entièrement construit dans cette gamme aurait nui à son unité, ou plutôt l'aurait détruite, parce que, dans ce cas, le deuxième groupe n'aurait plus été représenté par une seule tonique, et que son ton principal, *fa*, n'aurait plus été en rapport immédiat avec les deux autres. Mais si le ton du quatrième mode est *ut*, cette gamme contient celle de *la* mineur en germe, et le problème était résolu, si l'on pouvait parvenir à chanter l'antienne en *ut* et le psaume en *la* mineur : car, de cette manière, non seulement le système conservait son unité, mais il se complétait d'une telle manière, que l'on peut dire encore ici que c'est de l'unité que procède la variété.

Que fallait-il donc faire pour amener ce résultat? Le problème n'était pas facile; et pourtant il a été résolu d'une manière si simple, que personne ne s'arrête à l'examiner, et que chacun semble croire implicitement qu'il aurait pu en faire autant. C'est l'histoire de bien d'autres découvertes; mais ce n'est pas la vieille école qui en expliquera la théorie. Voici donc comment ces anciens musiciens s'y prirent : ils mirent à profit la tendance inévitable du quatrième mode pour moduler en *fa,* et de *fa* ils passèrent en *ré* mi-

(1) Pour trouver la tonique, la quinte et la tierce dans les psaumes, il faut réunir les deux groupes. Les deux premières sont dans le premier, et la troisième dans le second. Tous les psaumes sont donc en majeur, à l'exception de celui du quatrième ton.

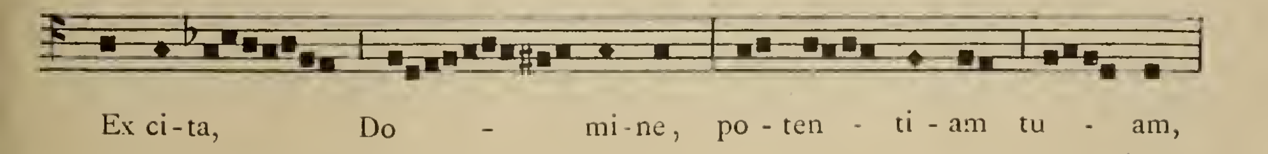
neur. Or *la* mineur et *ré* mineur sont en relation harmonique, et le premier a l'accord de *ré* mineur sur sa quarte. Ils firent donc de celui-ci un accord de transition, et passèrent de là à l'accord de *mi* qui est la dominante de *la* mineur. Plus rarement ils se contentèrent de passer d'*ut* immédiatement à *ré* mineur; mais, comme ils restaient toujours dans un cercle de tons qui sont en relation, l'effet est également satisfaisant.

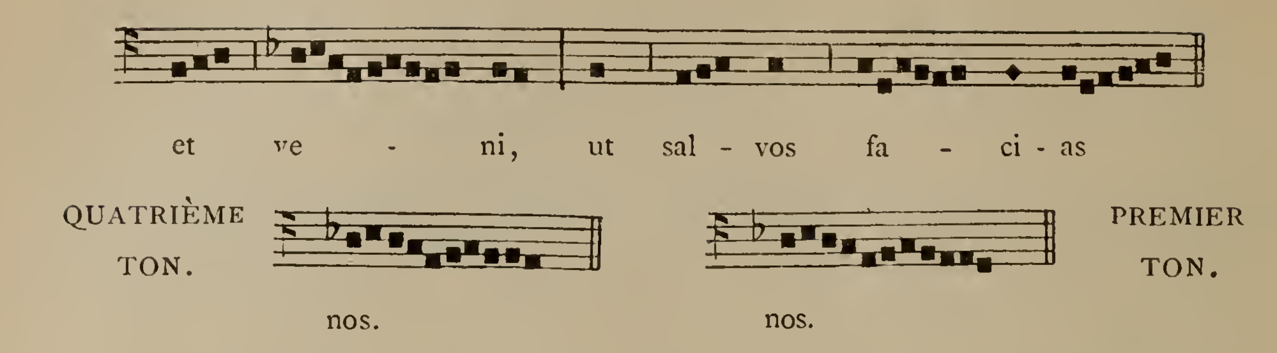


Nous considérons ce psaume comme le plus mélodieux de tous. Malheureusement, on persiste toujours à l'estropier, et le système grégorien avec lui, en chantant *sol* naturel dans la première moitié du verset; dans l'autre moitié, le cas est différent, parce qu'il faut que l'air retourne à *mi* : de sorte que la fin d'un verset sert toujours d'introduction au suivant.

Que, dans le cours du temps, d'autres chants aient été composés auxquels ne succède aucun psaume, cela n'est que naturel et ne peut soulever aucune difficulté. Le fait est que, psaume ou non, tout accord final repose l'oreille dans un chant non rythmique; mais, théoriquement parlant, il n'y a que l'accord en *la* mineur qui puisse rendre raison de la terminaison du quatrième mode, et *jamais cette terminaison n'aurait été inventée pour elle-même.*

Mais le quatrième ton contient encore le mode qu'on appelait autrefois le douzième, et sa formation s'explique facilement. En effet, il n'y a rien qui distingue ces chants de ceux du premier ton que leur terminaison en *mi;* et nous avons donné deux exemples pour faire voir qu'une note ou deux font toute la différence. En voici un troisième :

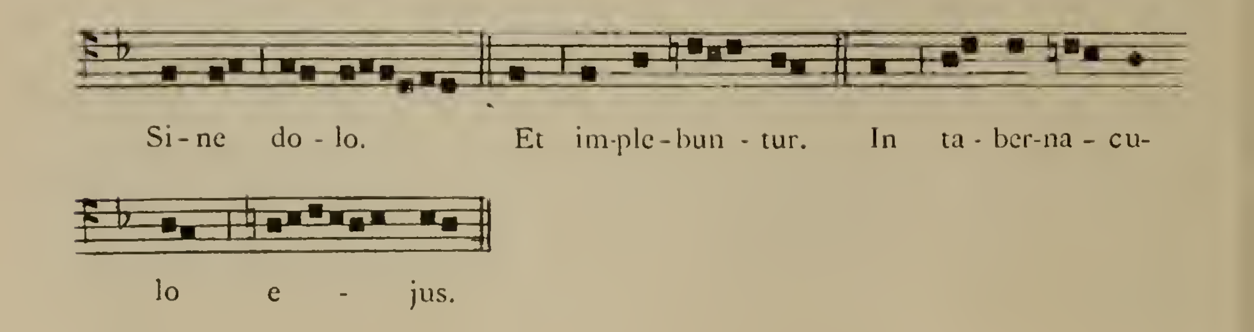




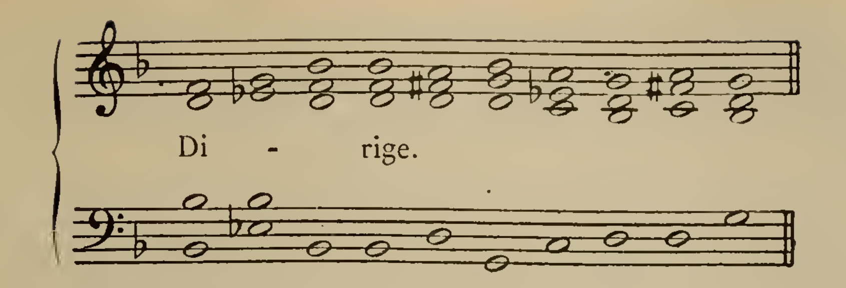
Maintenant, si le ton de *ré* mineur est en rapport avec celui de *la* mineur, et si un chant du quatrième mode doit passer par le premier avant d'aller à la dominante du second, il est clair qu'une mélodie qui a déjà *ré* mineur pour tonique est dans toutes les conditions voulues pour subir le même traitement; et le fait est que cette deuxième division du quatrième ton contient beaucoup plus de chants que la première. De plus, si chaque morceau du douzième mode peut être ramené au premier, chaque morceau du premier pourrait également recevoir la terminaison du douzième : il ne faudrait pour cela, le plus souvent, que la suppression d'une seule note.

Sixième ton. — La construction de ce ton est généralement très simple; il n'a pas non plus un bien grand nombre de chants. Sa modulation caractéristique est dans sa dominante *ut* en bas. Nous la rencontrons assez rarement une octave plus haut.

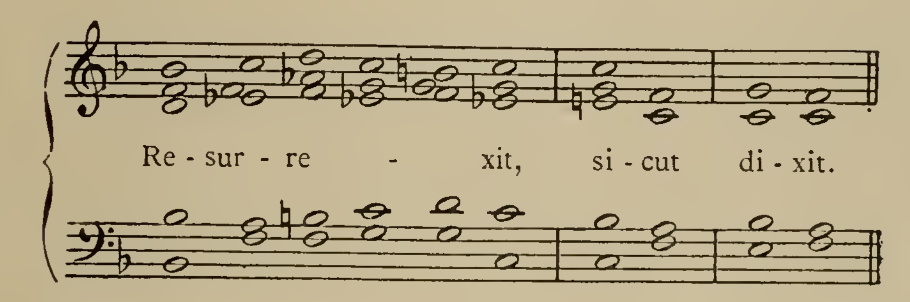
Dans un petit nombre de cas, il passe en *ré* mineur, en *sol* et en *la* mineur. Voici un exemple de chacun de ces cas :



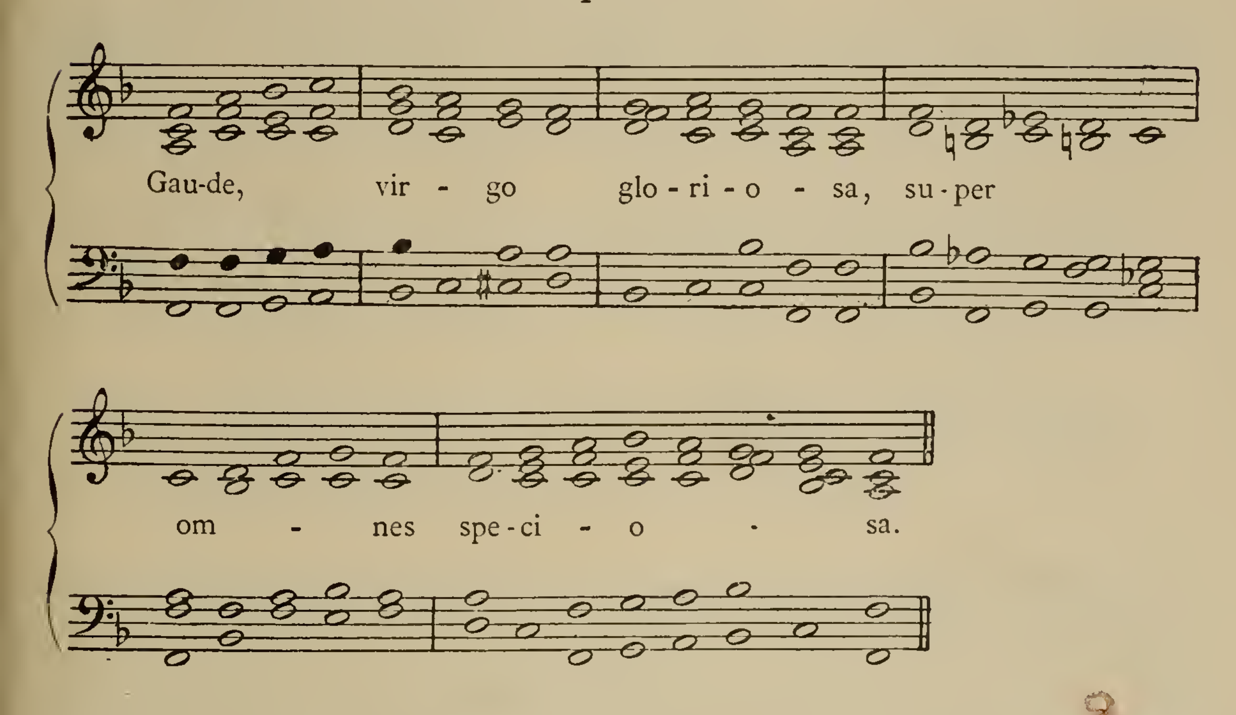
Dans le fragment qui suit, il fait une modulation en *si* bémol et de là en *sol* mineur. Tous les versets des répons sont construits ainsi :



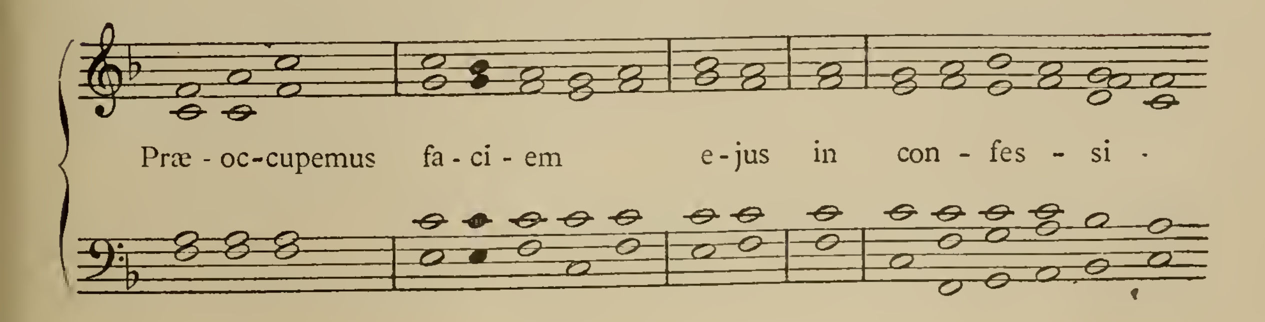
Dans le cas suivant, la modulation va de *si* bémol à *ut* mineur :

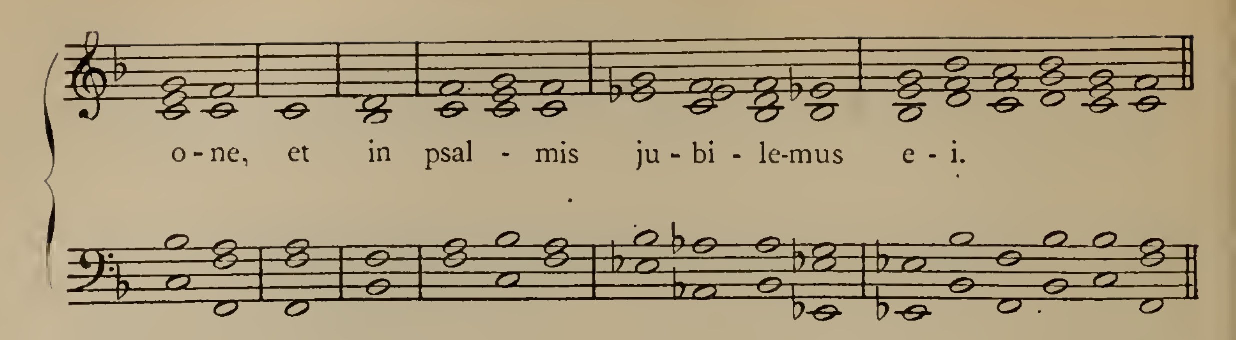


Ici *ut* mineur est une octave plus bas :

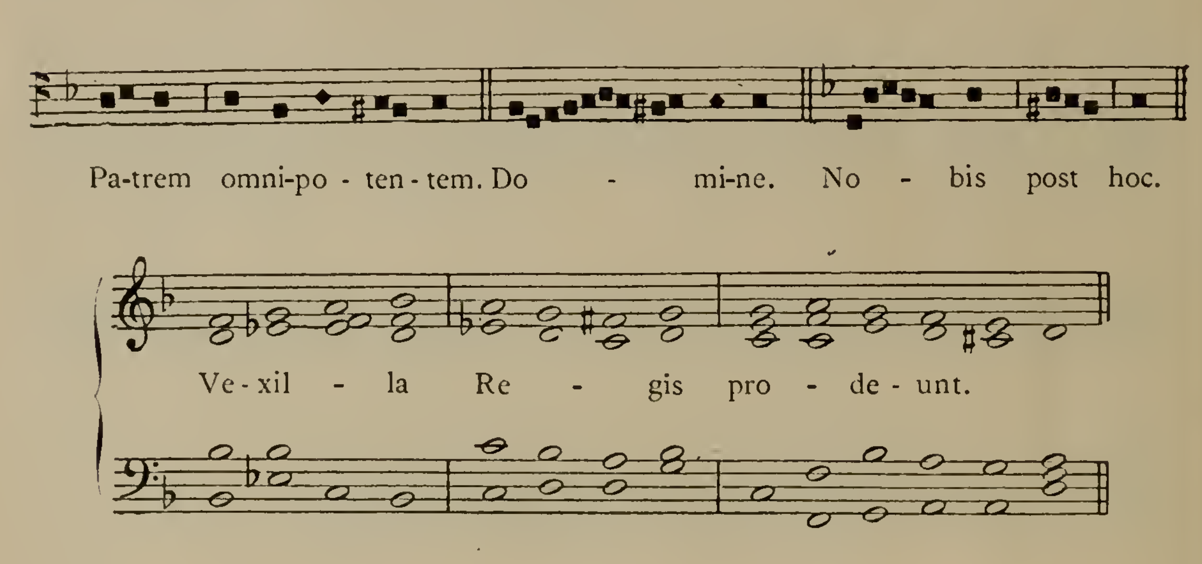


Enfin, voici une modulation en *mi* bémol :



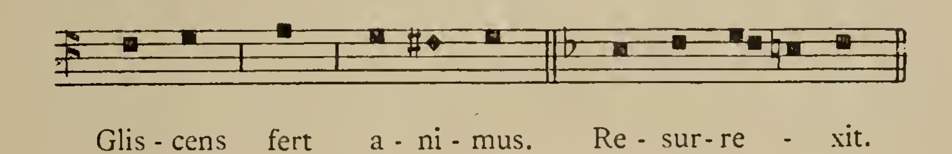


Premier Ton. — Nous avons peu de chose à ajouter à ce que nous avons dit déjà de ce ton. De *fa* il passe souvent en *ut*, tout comme le sixième; et d'*ut* en haut il descend fréquemment en *sol* et en *la* mineur. Enfin, si nous introduisons le dièse partout où il le faut, nous trouverons dans ce ton plus d'une modulation en *sol* mineur, qui donne une grande variété au chant et sert considérablement à en bannir la monotonie.



Toutes ces modulations seront probablement nouvelles pour la plupart de nos lecteurs; mais, comme elles sont toutes conformes aux vrais principes, nous nous contentons de les énumérer, et nous sommes si peu disposé à vouloir les justifier inutilement, que nous nous en servirons, au contraire, pour prouver une fois de plus l'insuffisance des ressources de la portée grégorienne pour donner à chaque chant son sens mélodique. Quelques-uns trouvent une faute dans ce dièse-ci ou ce bémol-là : pourquoi? Simplement parce que les chants sont venus à nous sans ces signes accessoires, quoique d'un autre côté le son qu'ils représentent se soit, dans un grand nombre de cas, conservé traditionnellement; et nous croyons

avoir démontré qu'il se serait conservé dans nos livres aussi bien, si les chantres du moyen âge avaient su, sinon les écrire, du moins les déguiser. Dans leur perplexité pour trouver une position convenable pour chaque modulation, il est arrivé quelquefois qu'ils ont rencontré juste. C'est ainsi que la cadence au mot *resurrexit* ci-dessous est correcte, parce qu'elle passe par *si* naturel. Nos théoriciens en diront autant, parce que, suivant eux, il n'y a aucun triton à éviter; mais la vraie théorie de cette note est que la modulation a lieu dans le ton de la seconde, c'est-à-dire de *si* bémol à *ut* mineur, et que le *si* naturel fait partie de la cadence et appartient à l'accord de la dominante de ce ton. Maintenant, permettre une certaine modulation dans un ton parce qu'il arrive par hasard que la note qui doit être altérée prend la forme d'un intervalle naturel, et défendre une modulation identiquement la même dans un autre ton parce que la note correspondante doit être diésée, c'est une inconséquence qui n'a pas de nom. C'est ainsi que quelques-uns, toujours au nom de l'échelle diatonique, prendront la défense du *si* naturel avec autant de véhémence qu'ils protesteront contre l'*ut* dièse de l'exemple suivant. Les deux modulations sont cependant, note pour note, les mêmes; seulement, l'une est un demi-ton plus haute que l'autre :



L'analyse que nous venons de faire des deux groupes qui forment le système grégorien, doit faire voir une fois de plus que le premier est bien plus riche dans ses ressources et plus varié dans ses effets que le second. La raison en est que, toutes les gammes qui sont en rapport avec *la* se trouvant encore dans une position favorable vis-à-vis de la dominante du chant, on peut toutes les utiliser, tandis que la même chose n'a point lieu dans le second groupe.

En faisant le sommaire de ce que nous avons écrit dans ce chapitre, nous trouvons que, dans le plain-chant, il n'y a pas moins de seize espèces de modulations : c'est-à-dire que, collectivement, les

tons font des résolutions bien définies dans seize différentes gammes, quoiqu'il y en ait quelques-unes dont il n'existe qu'un ou deux exemples. Elles sont distribuées comme suit :

La est commun au deuxième, troisième, lydien, cinquième et huitième.

La mineur, au premier, quatrième, sixième et septième.

Si mineur, au deuxième, troisième, lydien et huitième.

Si♭ au premier et au sixième.

Ut au premier, quatrième, sixième et septième

Ut mineur se rencontre dans le sixième.

Ut♯ mineur, dans le deuxième.

Ré est commun au deuxième, troisième, lydien, cinquième, septième et huitième.

Ré mineur, au premier, quatrième, sixième et septième.

Mi, au deuxième, troisième, lydien et huitième.

Mi mineur se rencontre dans le septième.

Mi♭, dans le sixième.

Fa est commun au premier, quatrième et sixième.

Fa♯ mineur, au deuxième, troisième, lydien et huitième.

Sol, au premier, quatrième, sixième et septième.

Sol mineur, au premier et au sixième.

CHAPITRE TREIZIÈME.

TERMINAISON DES TONS.

Ici encore, à peu près tout ce que nous avons à dire n'est que le résumé de ce que nous avons expliqué au long çà et là. En premier lieu donc, chaque ton doit se terminer sur sa tonique ou dans une gamme qui soit avec celle-ci dans le premier degré de rapport : et par tonique nous entendons celle à laquelle toutes les modulations qui se font dans un chant se rapportent harmoniquement, ou bien celle dans laquelle se chantent les psaumes.

Le premier, le deuxième, le cinquième, le sixième et le septième se terminent dans leur tonique.

Le troisième, le lydien et le huitième se terminent respectivement sur la tierce, la quarte et la quinte de la gamme en *la*. Nous avons donné aux trois le nom collectif de huitième ton, théoriquement, il est vrai, plutôt que pratiquement, parce que la modulation d'un air à sa dominante a une espèce de priorité sur les autres.

Le huitième ton ainsi entendu se termine encore fréquemment dans la gamme de son relatif mineur; pratiquement, ces sortes de chants appartiennent au deuxième ton.

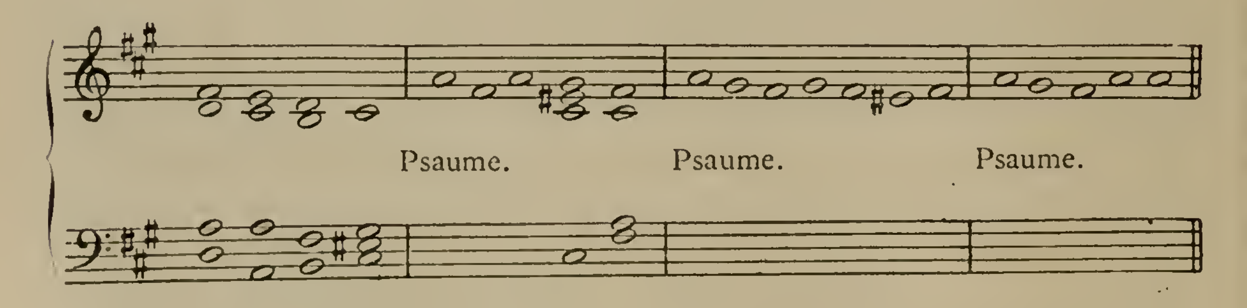
Quoique le huitième ton aime à descendre dans le ton mineur de sa seconde, un chant ne pourrait jamais se terminer ainsi, parce que le rapport direct avec la tonique est alors interrompu et transféré au *fa* : de sorte que nous aurions là un chant du premier ton, et non du huitième. C'est pourquoi nous ne pouvons nous empêcher de considérer comme un fait très curieux que, de toutes les formes que prend ce ton, c'est précisément cette modulation mineure qui est représentée par sa prétendue échelle : car un chant

qui finit par la dernière note de celle-ci, est aussi éloigné du huitième ton que *ré* mineur l'est de *la*.

Le quatrième ton finit sur sa tierce, qui prend la forme de la dominante de *la* mineur, afin d'être dans le premier degré de rapport avec cette gamme. Si l'évidence intrinsèque du chant n'était pas plus que suffisante pour établir ce fait, nous trouverions dans le troisième ton une preuve assez forte pour convaincre le plus incrédule.

La finale du troisième ton ne semble avoir été introduite que pour varier le chant, en tirant de la gamme en *la* toutes les ressources qu'elle contient. Ce ton et aussi le quatrième mode sont généralement notés en *ut*, et leurs modulations finales sont amenées absolument de la même manière, comme on peut facilement s'en convaincre; mais en pratique il y a nécessairement une grande différence entre les deux. En effet, le *mi* du quatrième mode reste *mi* quand il se chante, et la gamme mineure dont il devient la dominante est celle de *la*. D'un autre côté, comme l'*ut* du troisième ton devient *la* en pratique, son *mi* final doit devenir *ut* dièse; et si nous donnons à cette note la forme d'un accord de dominante, la gamme mineure qui doit lui correspondre est celle de *fa* dièse. Mais, comme *fa* dièse mineur est la tonique du deuxième ton, si ce que nous avons dit du quatrième mode est vrai, le psaume du troisième ton devrait appartenir au deuxième.

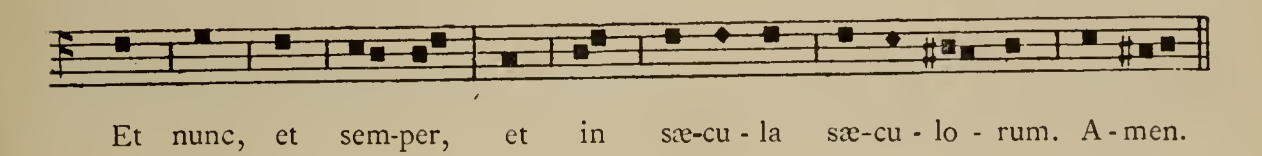
Or c'est là précisément le cas; et cette coïncidence est une preuve accidentelle dont on ne pourrait exagérer l'importance, que les tons grégoriens forment ensemble un système complet, profondément étudié, parfaitement compris, correct dans tous ses détails et conséquent dans tous ses développements.



Il n'y a que le troisième psaume qui soit majeur plutôt que mineur, et encore cela dépend-il entièrement de la volonté de l'organiste.

Ce fait vraiment remarquable n'avait pas manqué d'attirer l'attention de l'auteur du *Tonale sancti Bernardi*. Cet écrivain semble ne pouvoir trouver des termes assez énergiques pour exprimer le profond étonnement qu'il en conçoit. « C'est un mystère, » dit-il, « caché aux siècles, et c'est un secret admirable qu'il n'est pas permis à l'homme de révéler, que le psaume du troisième ton se chante dans le deuxième. » Encore s'il s'en était tenu là; mais lui aussi se croit maître de son plain-chant, et conséquemment il faut qu'il donne gravement son opinion, et qu'il trouve erroné ce qu'il avoue ne pas comprendre, car il ajoute aussitôt : « Assurément, le compositeur s'est trompé, ou la première version est tombée dans l'oubli (1). » Mais, loin de trouver le compositeur en faute, nous disons au contraire, sans crainte d'être démenti, qu'il possédait les vrais principes de l'harmonie infiniment mieux que ceux qui au dix-neuvième siècle chantent encore son œuvre sans la comprendre mieux que ce moine du douzième.

Une tournure mineure semble avoir été donnée à la première moitié du psaume qui accompagne l'introït de ce ton, quoiqu'il ne soit pas nécessaire de la suivre dans cette direction. La seconde moitié est décidément mineure :



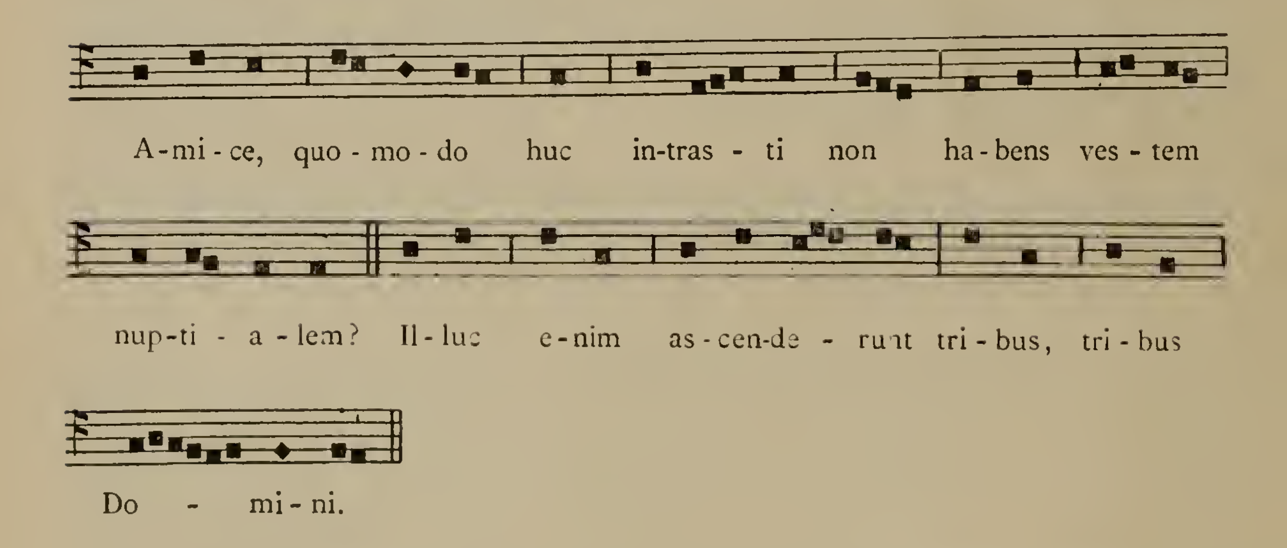
Il a été dit au troisième chapitre que l'échelle du troisième ton devrait encore servir de formule pour le quatrième. En effet, il n'y a entre les deux que la différence que cause leur position respective vis-à-vis de la dominante du chant. La tonique du troisième ton étant cette dominante même, ceci lui donne un caractère majeur très décidé. Cependant, lorsqu'il descend de cette position, il aime à se tenir entre *fa*, sa sous-dominante, et *ré* mineur : de sorte que, tandis qu'un chant est majeur en haut, il affecte le mode mineur en bas; or cette tournure mineure est né-

(1) « Est enim mysterium absconditum a sæculis, et est mirabile sacramentum quod non licet homini loqui, quod differentia... tertii toni... canitur in secundo tono.
« In hoc profecto peccavit inventio, vel inventionem corrupit oblivio ».

cessaire pour amener sa modulation finale, ainsi que nous l'avons vu dans le quatrième mode; seulement, ce qui est *ré* mineur dans le livre devient *si* mineur en pratique.

D'un autre côté, l'échelle du quatrième mode se trouvant plus haute relativement à la dominante du chant, ceci jette les voix plus bas dans la même échelle et fait qu'un chant prend naturellement une tournure mineure. Mais ici encore, lorsque la mélodie monte plus haut, elle se trouve dans sa tonique *ut*, et par conséquent elle prend une forme majeure.

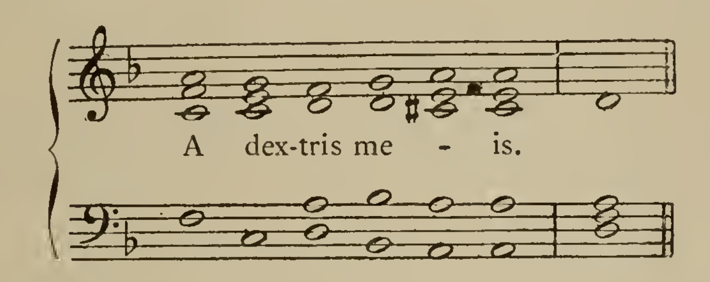
Il suit de ces deux faits que, lorsqu'un chant du troisième ton demeure longtemps dans la partie inférieure de son échelle, il n'y a rien qui le distingue d'un chant du quatrième mode; tandis qu'une mélodie du quatrième mode qui reste principalement dans la partie supérieure de son échelle, ressemble entièrement à un morceau du troisième ton. C'est ce qui peut s'observer dans les deux fragments suivants, dont le premier appartient à un chant du troisième ton, et l'autre à une antienne du quatrième mode :



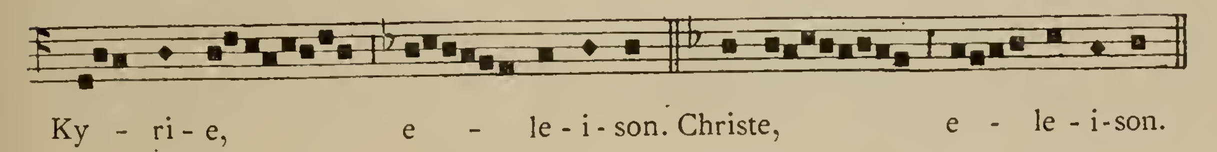
De là il arrive quelquefois qu'une édition donne un morceau comme appartenant à un ton qu'une autre marquera comme appartenant à un autre, et la chose est entièrement indifférente. Tout chant du troisième ton qui ne monte pas plus haut que le *mi*, pourrait se chanter comme il est noté et être regardé comme étant du quatrième mode; tandis qu'aucune mélodie du quatrième mode ne descendant plus bas que l'*ut*, on pourrait les transposer toutes un ton et demi plus bas et les faire passer comme étant du troi-

sième ton. Le seul inconvénient qui en résulterait quelquefois, ce serait que dans le premier cas le chant pourrait demeurer trop longtemps dans la partie supérieure de la limite vocale, et que le contraire pourrait arriver dans le deuxième, et cela pourrait forcer certaines voix.

Ce n'est pas seulement dans le troisième et le quatrième ton que l'on a su tirer parti du rapport qu'il y a entre une gamme mineure et l'accord de sa dominante. Ainsi, il y a un psaume du premier ton qui a cet accord pour finale, et qui, par conséquent, est encore en rapport avec la tonique de son antienne. C'est un des psaumes que nous aimons le mieux :

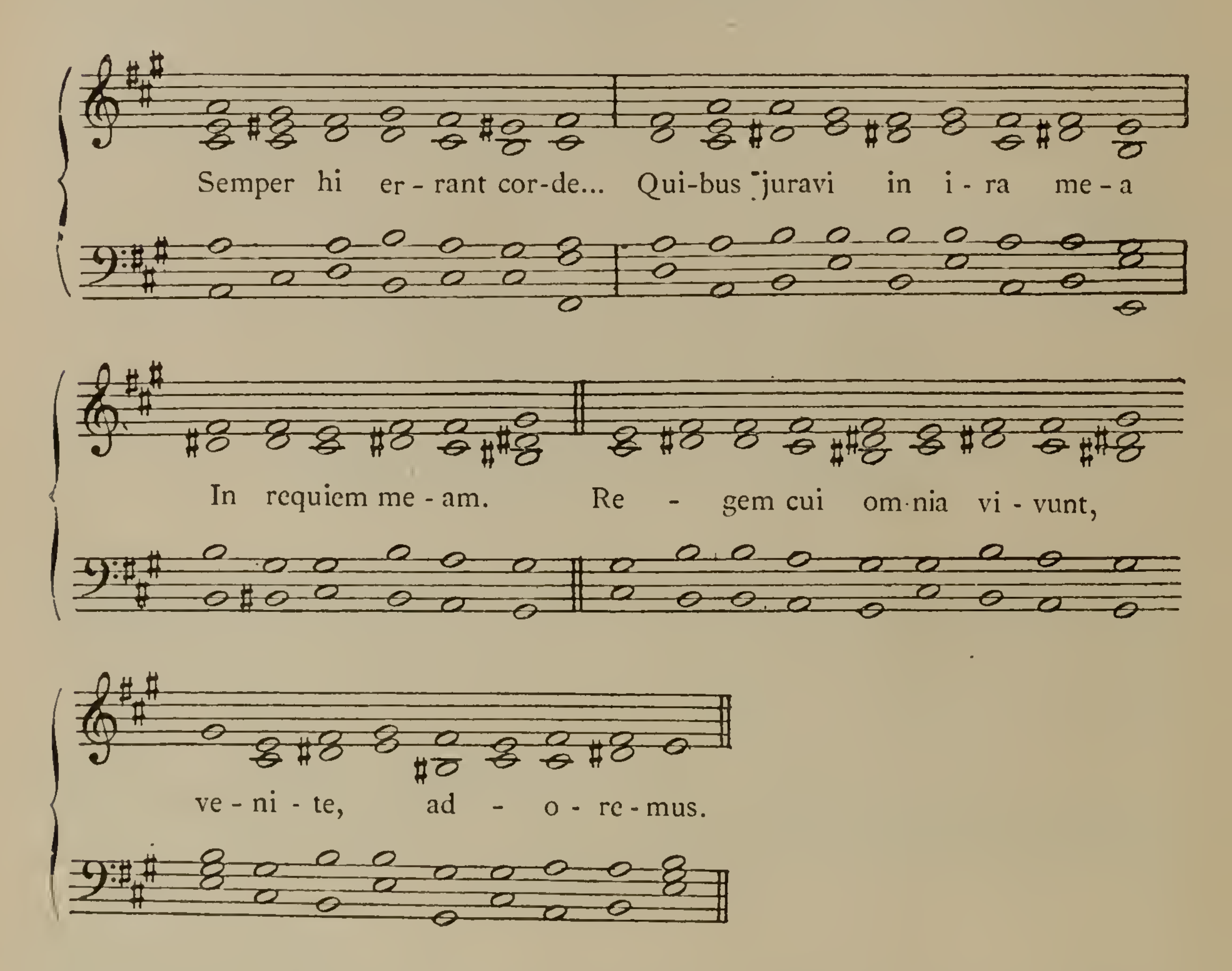


Le même rapport existe entre les deux *Kyrie* suivants et le reste de cette partie des deux messes à laquelle ils appartiennent, considérée comme un tout :



Comme dans le plain-chant tout accord final satisfait l'oreille, chose que nous avons déjà observée et que chacun peut expérimenter par lui-même, les premiers compositeurs ne s'inquiétaient pas toujours si la modulation dont nous parlons était suivie de la gamme mineure correspondante; mais, dans l'intention évidente, et dont ils ont laissé des traces presque à chaque ligne, de jeter de la variété dans les chants, ils ont quelquefois introduit ces espèces de terminaisons dans d'autres tons. C'est ainsi que l'hymne de l'Avent a la finale du troisième ton, quoiqu'elle appartienne au cinquième. On peut en dire autant des versets des répons du cinquième et du septième, et la messe du temps pascal en fournit un autre exemple. Enfin, car nous ne pouvons pas

énumérer tous les cas, l'invitatoire de l'office des morts, qui est du deuxième ton, fait une modulation en *mi* à la fin de chaque verset; mais, au lieu de s'arrêter là, il remonte jusqu'à la tierce et finit exactement comme la messe susdite; et l'accord parfait qui en est le résultat, sert chaque fois à introduire le texte qui suit d'une manière que nous ne pouvons jamais nous lasser d'admirer :

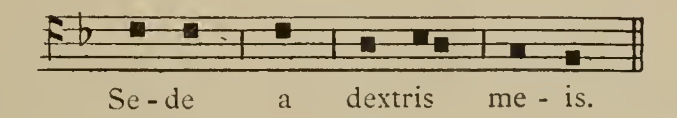


Du reste, la plupart des invitatoires sont d'une beauté exceptionnelle, et c'est pour cela que nous en avons cité plusieurs dans le cours de cet ouvrage.

Nous rencontrons presque à chaque ligne cette variété dont nous venons de parler. Il est rare, par exemple, qu'un chant qui est composé de plusieurs parties se trouve avoir la même terminaison pour chacune, lorsque la nature du ton permettrait de faire autrement : ainsi, les versets des répons du premier ton appartiennent au sixième, ceux du quatrième au premier, et ceux du cinquième et du septième ont la terminaison du troisième, quoique dans une autre gamme. Tout cela était un mystère pour les chantres du moyen

âge, qui ne comprenaient pas comment un mode pouvait en quoi que ce soit ressembler à un autre mode ou se combiner avec lui. Une autre chose dont ils se plaignaient, c'était que tous les psaumes ne se terminassent pas comme leurs antiennes, et exclusivement comme elles (1).

Pour ce qui concerne les psaumes, leurs terminaisons démontrent de la manière la plus évidente, non seulement que ceux qui les ont composées connaissaient les vrais principes de la musique, mais qu'ils ont su épuiser les ressources que chaque ton en particulier offre dans sa construction et dans la position de sa tonique relativement à la dominante du chant. C'est à cette position surtout qu'il faut attribuer le fait qu'un ton a une plus grande variété de psaumes qu'un autre; mais quand nous venons à les analyser, nous trouvons qu'il n'y a pas une gamme qui n'ait été mise à profit. Il serait possible de faire un air de psaume qui serait plus ou moins différent de ceux qui nous sont venus des temps anciens; mais, tandis que d'un côté il nous serait impossible même d'égaler la noble et majestueuse simplicité de ceux-ci, nous ne pourrions jamais réussir à faire un psaume réellement nouveau, c'est-à-dire, ayant une finale différente au fond de celles que nous possédons. Peut-être objectera-t-on le psaume qu'on appelle le cinquième parisien :



Mais il faut remarquer que ce psaume se chante dans la même gamme que celui du septième ton, et là nous avons le psaume des introïts, dont la terminaison, sans être note pour note la même, finit également sur la tonique. L'auteur du Vespéral de Paris, qui introduisait des morceaux du cinquième ton dans chaque office, croyait probablement qu'un deuxième psaume de ce ton aurait jeté un peu de variété dans cette monotonie; mais, comme on voit, il n'a en réalité produit rien de nouveau.

Examinons maintenant les psaumes un à un.

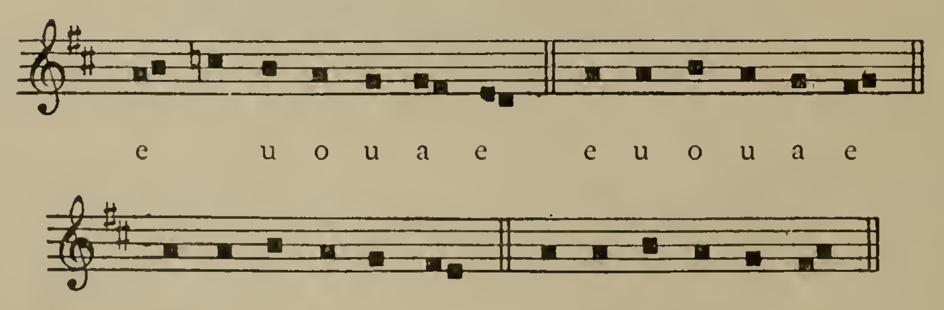
Le huitième ton en a deux : l'un se termine sur la tonique; l'autre,

(1) *De Cantu. Tonale S. Bernardi.*

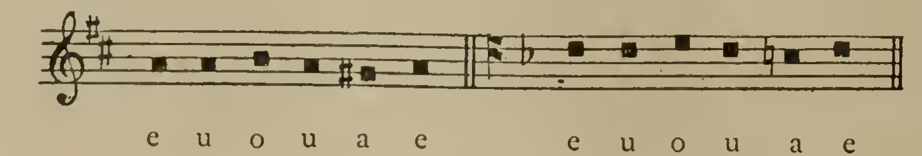
dans la gamme de la dominante. Les autres ressources de son échelle lui étaient fermées, car la sous-dominante *ré* est la tonique du psaume du cinquième ton, et le relatif mineur forme la terminaison du deuxième, qui, à son tour, ne peut avoir qu'un psaume : aussi bien comme sa tonique est la même que celle des psaumes du huitième, il faut qu'il finisse en mineur ou qu'il se termine comme ceux-là.

Pour ce qui concerne le psaume du cinquième ton, sa tonique est *ré*, mais il a ce qu'on peut appeler une finale lydienne. Cette gamme a plus de ressources que cela; mais un plus grand nombre de psaumes était inutile : car, d'après ce que nous pouvons voir dans nos livres de chœur, celui que nous avons devait se chanter anciennement à peine une demi-douzaine de fois par an; et aujourd'hui encore le nombre des morceaux du cinquième ton a si peu augmenté, que c'est une agréable diversion d'entendre ce beau psaume, lors même qu'il se chante deux fois dans le même office, comme cela arrive aux vêpres du saint Sacrement.

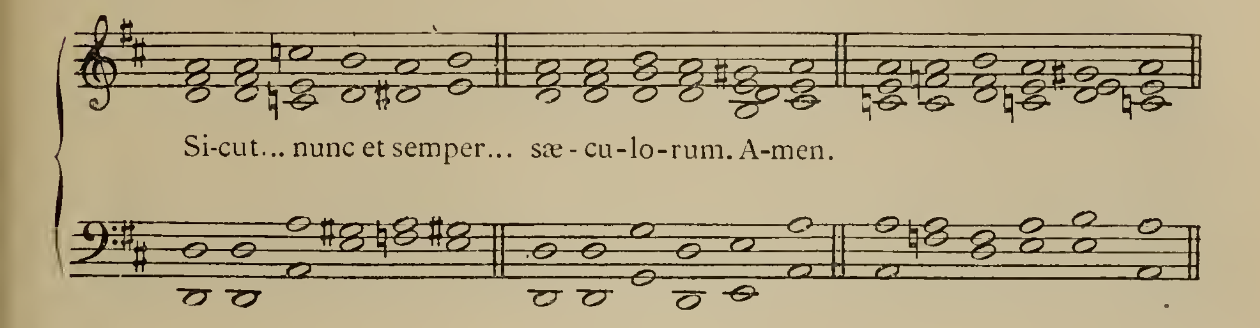
Nous disons que la gamme de *ré* a beaucoup plus de ressources que cela : c'est dans le septième ton qu'il faut les chercher, puisqu'il se chante dans la même gamme que le cinquième. Nous y trouvons des psaumes qui se terminent sur la tonique *ré*, sur la sous-dominante *sol*, dans le relatif mineur de celui-ci, c'est-à-dire en *mi* mineur, et sur la dominante *la*.



Il y a une terminaison dans la dominante qui est infiniment supérieure à la dernière; malheureusement, elle a le dièse, qui correspond avec le *si* naturel du mode lydien, et c'est là sans doute la raison pour laquelle on la rencontre dans si peu d'éditions.



Ce psaume est encore admirable. On peut le terminer en majeur comme en mineur.

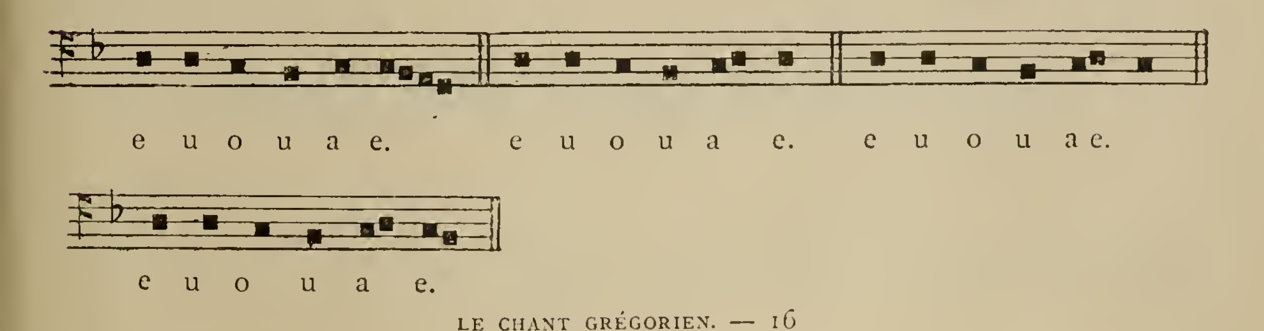


Nous avons expliqué pourquoi les psaumes du troisième ton doivent avoir la finale du deuxième, et l'on dirait que l'auteur a voulu insister sur ce fait d'une manière particulière, car il y en a deux dont les terminaisons mineures sont beaucoup plus développées que celle du psaume du deuxième ton. Il y en a un troisième dont nous avons dit que la finale est plutôt majeure que mineure. Harmonisée en majeur, elle a un air de majesté qui n'est pas surpassé par le huitième psaume, auquel du reste elle ressemble. En France, cette terminaison a une forme plus simple, et l'effet n'est pas si beau.

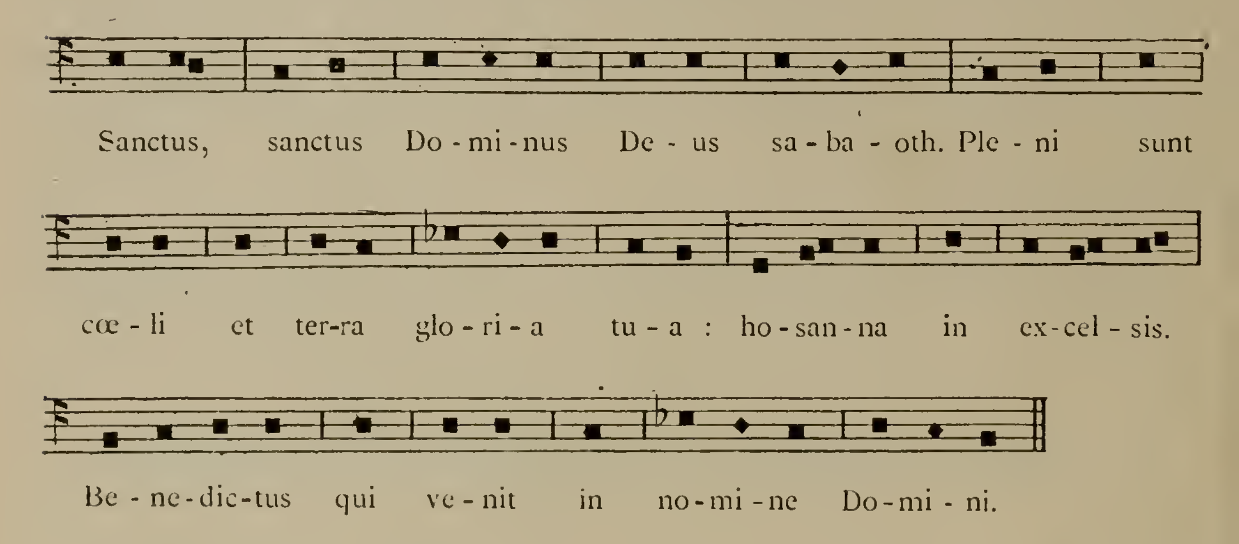
Les psaumes du quatrième ton se terminent par un accord majeur sur le *mi* final. Aux vêpres du dimanche il y en a deux qui finissent par *sol.* Cette note devrait former une tierce mineure, afin de passer naturellement au *la* mineur du verset suivant.

Le psaume du sixième ton ne peut finir qu'en *fa :* car une terminaison en *ut* ou en *si* bémol ne produirait un bon effet ni en haut ni en bas de l'échelle, et son relatif mineur appartient au premier ton.

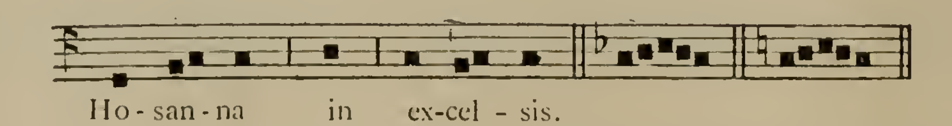
Celui-ci a à sa disposition sa tonique, sa dominante, sa sous-dominante et son relatif majeur, qui forme en réalité un psaume du sixième ton.



Les terminaisons exceptionnelles de certains chants font voir qu'il ne faut pas se fier toujours à leur dernière note ou au chiffre par lequel ils sont marqués dans les livres. Toutefois, si l'on suivait ces indications, toute l'erreur qui en résulterait, c'est que ces morceaux ne se chanteraient pas à leur propre portée. Ainsi, l'hymne *Creator alme siderum* et la messe du temps pascal sont marquées comme étant du quatrième ton; or, si l'on suivait ces directions, la première se chanterait un ton et la seconde deux tons trop bas. Mais on rencontre de temps en temps des chants dont la notation est entièrement défectueuse, parce que ceux qui les ont écrits, n'ayant jamais étudié que de la mélodie, se sont laissé tromper par un certain air de famille qu'ils leur trouvaient avec les tons dans lesquels ils les faisaient ensuite entrer. C'est ainsi qu'ils ont noté l'invitatoire de l'office des morts comme s'il était du sixième ton. Voici un morceau où ils se sont égarés bien davantage encore :



Il est bon de constater que la tonique de ce chant est *fa,* et si la toute dernière note le permettait, il n'y a personne qui ne dirait immédiatement qu'il appartient au sixième ton. Mais cette même dernière note est une véritable énigme pour quiconque ne connaît que la mélodie; la voici :



A quel ton appartient tout ce morceau? Au huitième, dit-on, car il se termine en *sol.* A cela nous répondons qu'il y a *sol* et *sol.*

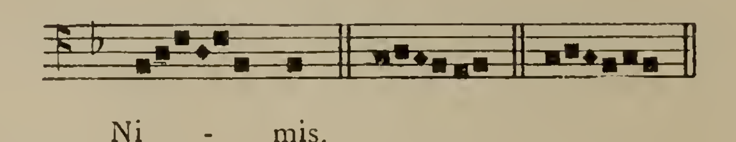
Sans doute le huitième ton finit en *sol;* mais ce *sol* est la dominante de sa gamme, et par conséquent la terminaison est majeure. Ici au contraire, cette note est la seconde de la gamme de *fa*, et par conséquent son harmonie doit à toute force être mineure : car le *si* bémol devrait être à la clef, et, s'il fallait chanter un des deux groupes de notes que nous avons ajoutés à la fin, sur la dernière syllabe du mot *excelsis*, il n'y a pas un homme qui eût l'oreille assez faussée pour chanter le second. Mais qu'est-ce que ce morceau en *fa* qui finit en *sol* mineur ? Notez-le un ton plus haut, et vous aurez votre réponse. C'est un chant absolument comme la messe du temps de Pâques; seulement, au lieu de se terminer sur la tierce comme le *Gloria* de celle-ci, il finit sur la seconde, qui est *fa* dièse; et, comme cette terminaison est nécessairement mineure, il se trouve appartenir au deuxième ton au lieu du huitième. Il faut avouer que cela fait une légère différence.



Ce *fa* dièse à la fin du mot *Domini* se déguiserait dans nos Graduels en imprimant tout le morceau avec la clef de *fa;* mais, comme de raison, cela ne changerait pas la nature de la mélodie. Cette note ne se chante pas partout, mais elle est nécessaire pour donner du coulant à la phrase, car la modulation ne s'arrête pas au *sol* à la fin de *Domini* (ou au *fa*, comme il est imprimé dans les livres), mais elle se termine en *mi* mineur à la première syllabe

du mot *hosanna,* et c'est par cette même modulation en *mi* mineur que l'auteur s'est créé une transition à la gamme mineure finale, qui ne pourrait être plus naturelle.

Avant de quitter ce sujet, nous devons ajouter quelques mots sur la manière dont chaque chant devrait faire sa terminaison particulière. Nous nous servons quelquefois du mot *cadence* ou *cadence finale.* Dans sa signification technique, ce terme se prend pour l'accord final sur la tonique, précédé de celui de la dominante. Ainsi, pour qu'une modulation en *fa* fasse la cadence nécessaire, il faut que l'avant-dernier accord en soit un en *ut,* avec ou sans la septième, qui est *si* bémol. Il suit de là que dans un chant non harmonisé la pénultième note doit être un *ut,* un *mi* ou un sol :

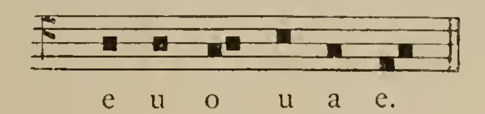


C'est l'orgue qui supplée le reste de l'accord. Or c'est là la seule terminaison admissible en musique, et nous croyons qu'il y a encore lieu ici de faire bien des corrections dans nos livres. Sans doute, toute autre pénultième ne fait pas violence à l'oreille, mais il faudrait quelque chose de plus : il faudrait que la fin d'une mélodie fût amenée de la manière la plus naturelle et la plus coulante, et qu'elle offrît à l'oreille la sensation du repos le plus absolu. Il n'y a qu'une cadence en règle qui puisse donner ce résultat.

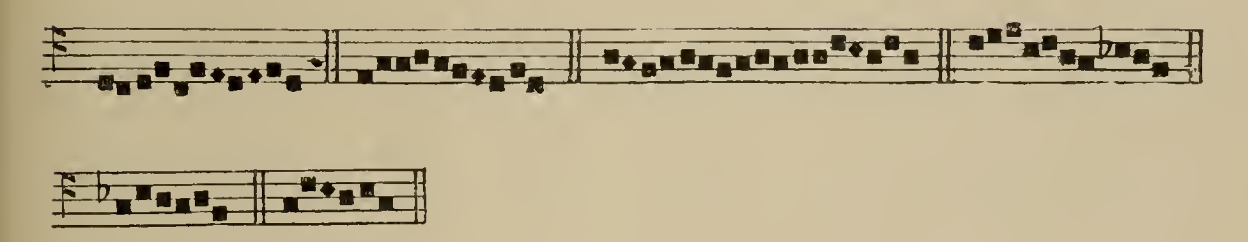
Cette remarque ne peut s'appliquer qu'aux tons qui se terminent dans une tonique majeure ou mineure. Le troisième et le quatrième ton ne peuvent donc pas finir par une cadence, attendu que leur dernière note n'est pas une tonique ; mais cela n'est qu'une raison de plus pour la traiter avec soin. La terminaison de ces deux tons se prépare d'une manière toute particulière, et s'opère au moyen d'un tour d'harmonie, précisément sur l'avant-dernière note : de sorte que, si celle-ci fait défaut dans la mélodie, l'accord final n'a aucune raison d'être. On le fait parce qu'on a l'habitude, et l'oreille qui est familière avec la tournure semble suppléer le reste; mais il n'a pas reçu la seule préparation qui puisse l'expliquer. Ceci ne se sent pas lorsqu'un chant n'est pas accompagné; mais,

après tout, un chant n'est correct que lorsque l'harmonie dont il est le contour l'est également, et le meilleur est celui qui a la plus belle harmonie : car, alors même qu'il n'a pas d'accompagnement, son harmonie se sous-entend, pour ainsi dire, sans qu'on s'en rende compte.

Il faudrait, par conséquent, que la note pénultième de ces deux tons fût toujours un *ré* ou un *fa*, supposé qu'ils fussent écrits de manière à finir par *mi*. Il faut pourtant avouer que cet accord subit n'est pas sans une certaine hardiesse; mais, comme finale, il satisfait mieux l'oreille quand il est préparé. Quant aux psaumes où cette note préparatoire fait défaut, leurs dernières notes prennent si peu de temps à les chanter, et les versets se succèdent si rapidement, que l'oreille ne s'en occupe pas : le vrai repos vient avec la fin de l'antienne. On pourrait encore, sans inconvénient, les terminer par un accord en *mi* mineur, car ce ton est également dans le premier degré de rapport avec *la* mineur. En Belgique, il y a un psaume qu'on est même obligé de finir de cette manière, vu que la dernière note forme une tierce mineure :



De tous les éditeurs de plain-chant, ce sont encore une fois ceux de Reims qui se sont écartés le plus, non seulement des vrais principes et des exigences du goût, mais de toutes les autres versions en usage. Voici quelques-unes de leurs finales :



Ces tours de phrase représentent plutôt ce qu'on appellerait en musique des demi-cadences, c'est-à-dire des pauses ou des arrêts qui arrivent au milieu d'un morceau, que des terminaisons réelles devant produire sur l'oreille une sensation de repos absolu. Mais, pour sentir toute la vérité de ces observations, il faut chanter d'un

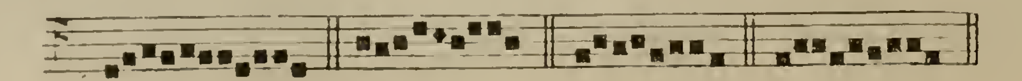
bout à l'autre les morceaux dont ces notes forment les finales respectives. Nous n'avons pas indiqué les chants dont nous les avons extraites, parce qu'on en rencontre partout de semblables. Quelques-unes de ces terminaisons abruptes arrivent à la fin de certaines queues qui ont jusqu'à quarante et cinquante notes et au delà, toutes chantées sur une même syllabe. On voit bien qu'on est au bout, mais on se sent encore au milieu ; on trouve une virgule là où il faudrait un point, et, après avoir exécuté cet interminable galimatias, quelque fatigué que l'on soit, mentalement et physiquement, après un pareil tour de force, on cherche où est le reste.

D'autres fois, la note qui fait cadence est travaillée dans la phrase d'une manière qui rend la terminaison plus abrupte encore. En voici quelques exemples :



Une autre manie qu'ont ces mêmes éditeurs, c'est d'allonger par une note qu'ils disent avoir trois fois la valeur d'une note ordinaire, et par conséquent trois fois la valeur de toutes et chacune des notes finales de chacune de leurs mélodies, celles qui font tierce avec la même finale : comme si celle-là avait trois fois l'importance de celle-ci ! C'est surtout dans le troisième et le quatrième ton que cette singularité est le plus déplacée. Dans le premier ton, par exemple, le *fa* sur lequel on lambine ainsi, l'oreille ne saurait dire pourquoi, entre dans l'harmonie de la note finale *ré* qui le suit : de sorte qu'il n'y a du moins rien de heurté quand on descend sur celle-ci. Mais tripler le *sol* avant de sauter sur *mi*, c'est donner la plus grande importance à la note qui est comparativement la plus insignifiante de la phrase, et détruire l'effet de la terminaison la plus expressive qui se rencontre dans le plain-chant, et à laquelle la note mise ainsi en évidence est complètement étrangère de près ou de loin.

Quelquefois ces sortes de tierces sont doublées et même triplées : alors nous n'avons plus un chant, mais un beuglement en règle.



Du reste, on devine facilement ce qui a égaré nos éditeurs : ils ont mis, très à propos, de l'emphase sur l'avant-dernière note, là où elle fait cadence ; et il est évident que, faute peut-être de pouvoir se rendre raison de ce principe, ils ont cru que toute note pénultième a la même raison d'être.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

LE CENTON DE SAINT GRÉGOIRE.

Il est impossible de nier que les premiers compositeurs chrétiens ont mis à profit tous les moyens que le système auquel ils étaient liés laissait à leur disposition : car nous pouvons défier n'importe quel musicien d'en trouver un qui n'ait été découvert et mis en usage il y a au moins treize siècles.

Un système aussi simple et aussi complet en lui-même, aussi varié dans la combinaison mutuelle de ses parties, et qui, dans son application pratique, épuise aussi complètement ses ressources, dénote quelque chose de plus que les tâtonnements aveugles d'un art encore dans l'enfance. Mais, même en parlant ainsi, nous ne croyons pas rendre complète justice au véritable génie qui y est déployé. Si quelqu'un des compositeurs de notre temps avait fait l'ouvrage de saint Grégoire sur des principes ouvertement admis comme modernes, son nom aurait été élevé jusqu'aux nues, et personne n'aurait jamais cru qu'il eût été nécessaire de remonter plus haut que sa source afin de rendre raison de certaines traces imaginaires d'une théorie plus ancienne. Mais il nous est impossible de croire qu'il y en a un qui aurait été capable de s'acquitter de cette tâche. Aujourd'hui même que nous avons une pleine connaissance de la manière dont les tons se transposent, et que tant d'hommes qui ont une connaissance théorique et pratique de la musique s'occupent du plain-chant, combien y en a-t-il qui ont su faire ressortir le principe sur lequel repose l'unité du système? Si nous n'avions pas cette tradition, chacun traiterait les tons comme, par exemple, en Allemagne on traite les choraux. Dans ce cas,

il est plus que probable que la théorie à laquelle nous avons fait allusion dans une note précédente, et qui est fondée sur une distribution imaginaire des tons à des voix d'une portée différente, aurait généralement été reçue comme la vraie, et, depuis longtemps, le chant grégorien serait devenu comme une langue morte.

Nul homme compétent n'essayerait de nier que chaque détail du système grégorien a été une œuvre de préméditation. S'il ne s'agissait que d'un fait ou deux, on pourrait les expliquer par quelque coïncidence fortuite; mais les faits sont beaucoup trop nombreux, et un grand nombre font preuve de trop de science et de trop d'habileté, et surtout ils convergent tous d'une manière trop visible vers un centre commun, pour qu'on puisse en disposer de la sorte. Il n'est pas nécessaire cependant de croire que ce même système était complet ou même soupçonné dès l'origine; il est même très possible que, l'ouvrage ayant été commencé et continué en détail, les ressources contenues dans les principes sur lesquels il est fondé se soient épuisées peu à peu, peut-être même à l'insu des auteurs, jusqu'à ce que, tombant entre les mains de saint Grégoire, ce savant musicien, *cantorum studiosissimus*, découvrit qu'il avait devant lui, non pas une simple collection de chants, mais tout un système de musique.

Or, que ceci ait été le cas, ou que saint Grégoire ait trouvé le système encore incomplet, nous affirmons que l'œuvre à laquelle il travailla délibérément ne fut autre que celle que nous avons appelée le système grégorien, et nous croyons non seulement que nous en trouvons la preuve dans l'évidence intrinsèque du chant, mais que le fait est clairement et explicitement constaté par son biographe.

Voici les paroles de Jean Diacre :

« Ensuite dans la maison du Seigneur, saint Grégoire, le plus savant des musiciens, à l'exemple du sage Salomon, à cause de la componction qui est inspirée par la musique, compila un antiphonaire centon, ouvrage d'une extrême utilité (1). »

(1) « Deinde in domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musica compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem, cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit ».

L'éditeur de Malines semble avoir pris ce texte de seconde main.

Deux choses sont affirmées ici : premièrement, que saint Grégoire compila un antiphonaire, et deuxièmement, que ce livre était un antiphonaire centon.

Nous avons déjà expliqué la signification du mot *centon* en tant qu'appliqué à la musique. Dans un sens général, c'était un terme tout à fait commun et familier aux Romains. Ils avaient des centons non seulement en musique et en poésie, mais ils appliquaient le mot à une foule d'objets familiers. Dans chacun des cas, l'idée première qu'il exprime n'est pas celle d'une collection ou d'une compilation quelconque, mais d'une véritable combinaison, c'est-à-dire d'une certaine espèce d'unité résultant de la manière de mettre plusieurs objets en juxtaposition. C'est ainsi que tout ce qui était fait de pièces de rapport, depuis une couverture de lit jusqu'à un balai de chiffons, était appelé un centon; et ce mot, nous insistons sur ce point, n'avait aucun rapport avec les matériaux dont le centon était composé, qu'ils fussent en petit ou en grand nombre, bien ou mal assortis, bien choisis ou pris au hasard; mais il devait sa signification au fait qu'ils étaient mis ensemble de manière à faire un tout et non pas un simple monceau.

Ouvrons maintenant l'introduction du Vespéral de Malines : car l'éditeur de ce livre a non seulement trouvé une signification nouvelle pour le mot *centon*, mais il a actuellement réduit en pratique les idées qu'il exprime là, ruinant ainsi, de la manière la plus déplorable, une édition ancienne qui, si elle avait grandement besoin d'être revue d'un bout à l'autre, n'en méritait pas moins, à cause de l'extrême beauté d'un très grand nombre de ses chants, d'être mise au premier rang parmi les livres de chœur qui existent aujourd'hui.

Il commence par dire, premièrement, qu'il n'y a pas une seule édition imprimée du chant grégorien qui soit parfaite ou satisfaisante sous tous les rapports; deuxièmement, que les manuscrits depuis les temps de Gui d'Arezzo jusqu'à l'invention de l'imprimerie sont également pleins de fautes et de variantes; et troisièmement, que les manuscrits antérieurs à ceux-là ne peuvent être d'un grand secours pour aider à corriger le chant aujourd'hui, parce que, pendant cette période, la théorie des modes grecs et la connaissance même de la prosodie latine furent perdues, de sorte

que le chant devint nécessairement corrompu et tomba presque dans la barbarie.

Partant donc du point que le chant grégorien a partout besoin de réforme, il soutient qu'il est impossible de le ramener à sa pureté première à l'aide seulement d'un ou deux anciens manuscrits, et il conclut dans les termes suivants :

« Si quelqu'un désire rendre au chant la forme qui est la plus digne de la majesté du culte divin, il ne lui reste qu'une manière de le réformer : c'est-à-dire que le correcteur n'a d'autre alternative que de ramener les antiennes, les hymnes et toutes les autres espèces de chant au centon (1). » Il ajoute ensuite : « Il ne sera peut-être pas superflu d'apprendre à nos lecteurs, si par hasard il y en a qui l'ignorent, en quoi consiste la règle et la méthode pour faire un centon. »

Écoutez donc, ami lecteur, et apprenez comment on peut tourner le plain-chant en centon, dans le cas, comme cet éditeur le suggère discrètement, que vous ne le sachiez pas déjà. Il est un peu diffus, mais notre abrégé sera fidèle.

Supposez donc que vous désiriez centoniser une antienne quelconque : il faut d'abord que vous amassiez autant de manuscrits et d'anciennes éditions que possible, et ensuite que vous les ouvriez tous à l'antienne en question. Or, quand vous vous mettrez à comparer l'une avec l'autre les différentes versions de ce chant, vous découvrirez bien vite qu'il y a certaines notes qui sont les mêmes dans toutes, et qu'au contraire il y a d'autres notes qui s'éloignent de cette uniformité, et qui, dans la plupart des cas, ensevelissent les premières « comme sous un amas inutile ». De plus, vous *sentirez* que la première espèce de notes est conforme aux règles du ton auquel votre antienne appartient, et que la seconde espèce s'éloigne de ces règles et rend confuses plutôt qu'elle n'embellit les modulations dans lesquelles elle se rencontre. De là « il paraît d'une manière évidente que le devoir du correcteur est de conserver religieusement les premières et de rejeter les autres comme une superfétation manifeste ».

N'est-ce pas une chose extraordinaire, soit dit ici en passant, de

(1) On voit que l'auteur écrit dans un pays qui ne connaît guère le plain-chant que par le Vespéral.

voir un si grand nombre de savants dépenser tant de temps et de patience, tant d'encre et tant d'huile, pour essayer de réconcilier entre elles les différentes versions qui se rencontrent dans tel ou tel auteur ancien, lorsque, en effaçant le mot contesté, ils auraient un moyen si efficace de finir la discussion? Mais peut-être ce procédé ingénieux ne s'applique-t-il qu'au plain-chant. Toujours est-il que nous ne pourrons jamais assez déplorer le malheur que les « correcteurs » des livres de Malines n'aient pas eu à leur disposition un nombre plus grand de manuscrits : car, dans ce cas, il est probable qu'ils auraient centonisé les « antiennes, hymnes et tous les autres chants », jusqu'à ce qu'il n'en restât pas une note; et cette malheureuse compilation qu'ils appellent naïvement *centonem nostrum*, n'aurait jamais vu la lumière du jour. Mais il faut continuer notre citation.

« Il y a peut-être des hommes qui désapprouvent cette règle pour restaurer le chant; mais ils ne peuvent pas nier que saint Grégoire n'en a pas suivi d'autre. »

Ils ne peuvent pas nier! Mais quel est donc le point précis que nous, par exemple, nous ne pouvons pas nier? Eh bien! en premier lieu, nous ne pouvons pas nier que saint Grégoire a fait exactement la chose qui est décrite ici ; qu'il a fait une collection de chants et qu'il les a comparés entre eux : qu'il a conservé religieusement les notes que tous avaient en commun, et traité toutes les autres comme une superfétation manifeste. En second lieu, nous ne pouvons pas nier que quelqu'un qui publie un antiphonaire sur ce plan, publie un antiphonaire centon, parce que tel était le plan de saint Grégoire, et que son antiphonaire en était un.

Deuxièmement, pourquoi ne pouvons-nous pas nier cela?

Pour trois raisons, dont nous donnons fidèlement la substance.

Premièrement, Jean Diacre « est témoin que saint Grégoire centonisa un antiphonaire ».

Deuxièmement, « Gerbert vient ensuite », et dit que saint Grégoire pouvait facilement, par lui-même ou par d'autres, arranger les chants de l'Église, qui de son temps n'étaient pas entièrement en ordre ou s'étaient corrompus.

Troisièmement, saint Bernard fit une compilation semblable :

assertion, entre parenthèse, pour laquelle le traité *de Cantu* ne peut guère servir de garant.

Voilà comment il paraît que des hommes qui ont une réputation à perdre sous tant d'autres rapports, peuvent impunément raisonner sur le chant grégorien. Oserait-on écrire de cette manière sur aucun autre sujet? On dirait que, le plain-chant étant un sujet que personne ne comprend, on est tacitement convenu de le traiter comme une espèce de terrain neutre sur lequel il est permis à chacun de prendre ses ébats à son aise, sans avoir à redouter des conséquences fâcheuses.

Notre correcteur est entièrement responsable de ces deux assertions : premièrement, que la méthode qu'il décrit si minutieusement, est celle qui a été suivie par saint Grégoire; et, deuxièmement, que l'Antiphonaire de ce pape est appelé centon parce qu'il a été compilé sur ce plan. En affirmant cela, il va beaucoup plus loin que l'écrivain qu'il cite comme son autorité.

Le passage est extrait du *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* de Lebœuf. Nous le donnons ici en entier.

« Jusqu'au dixième siècle, les Églises accoutumées au chant romain n'avaient encore aperçu aucun changement dans leur ancienne modulation. Ce romain était déjà assez varié de lui-même, puisque saint Grégoire, en composant l'Antiphonaire, n'avait fait que compiler, c'est-à-dire, prendre de tous côtés des chants qu'il avait réunis ensemble, et desquels il avait fait un volume. C'est ainsi que l'on doit entendre ce terme de *centon,* ou de *centoniser,* dont Jean Diacre se sert dans sa Vie. Comme on avait chanté dans l'Église latine aussi bien que dans la grecque longtemps avant lui, il choisit ce qui lui plut davantage dans toutes ces modulations; il en fit un recueil qu'on appela *Antiphonarium centonem.* Le fond de ces chants était l'ancien des Grecs; il roulait sur leurs principes. L'Italie l'avait pu accommoder à son goût; l'usage y avait fait ses changements avec le temps, comme il arrive à une infinité de choses. Le saint pape y corrigea, y ajouta, y réforma. En un mot, quoiqu'il n'eût fait que lui donner un nouvel ordre, l'ouvrage passa sous son nom, et communiqua par la suite au corps du chant de l'Église le nom de chant grégorien. »

Si le lecteur veut sérieusement examiner ce qu'il a appris de

nouveau dans ce long passage, nous croyons qu'il s'avouera aussi savant qu'auparavant. Cependant, s'il faut croire que les mots *recueil* et *centon* deviennent, par exception, synonymes lorsqu'on les applique à l'ouvrage de saint Grégoire, et que le biographe du saint, ou du moins ceux qui s'en étaient servis les premiers, n'employaient pas dans son acception ordinaire et bien connue un terme qui ne pouvait suggérer l'idée que d'une compilation particulière et définie, alors il ne nous reste plus qu'à nous taire; mais il nous est permis de nier sans autre forme de procès toute proposition qui est avancée gratuitement. Dom Guéranger, dans ses *Institutions liturgiques,* s'est visiblement inspiré du passage cité. « Le respect, » ajoute-t-il, « dû aux formules saintes... ne permettant pas de les soumettre à une mesure qui en eût souvent altéré la simplicité et quelquefois le sens, le chant de l'Église, quoique puisé dans les modes antiques, n'avait pour thème que des morceaux en prose et d'un rythme vague et souvent irrégulier ». Y a-t-il donc une prose où le rythme est distinct et régulier *d'ordinaire?* et, s'il y en a une, en quoi diffère-t-elle de la poésie? Si, au contraire, les deux épithètes doivent s'appliquer à celle-ci, en quoi diffère-t-elle de la prose? Cet auteur sait mieux que personne que l'Église ne chantait que de la prose quand elle adopta le plain-chant, et, avec toute son exactitude ordinaire, il encourt, lui aussi, la peine de ceux qui traitent un sujet auquel se rattachent tant de notions fausses ou imparfaites. Toutefois, il montre plus de jugement en traduisant *Antiphonarium centonem* par « Antiphonaire en manière de centon ». C'est une traduction fidèle du terme, quoique l'expression « Antiphonaire centon » eût été plus littérale; et le livre est ainsi nommé, non pas parce qu'il contient une collection telle quelle de chants, mais parce que celle-ci y prend une forme que le mot *centon* rend parfaitement intelligible. Assurément, l'unité admirable qui règne dans le système grégorien, et qui en fait un tout si parfait qu'il serait impossible d'y rien ajouter comme d'en rien retrancher; cette unité, disons-nous, peut bien être prise comme sa marque distinctive, et rien ne peut mieux servir à le décrire que ce qui est sa qualité par excellence. Le mot, il est vrai, est tombé en désuétude; mais cela ne donne à personne le droit d'y attacher une signification arbitraire.

Peut-être le lecteur va-t-il trouver la répétition plus ou moins fatigante; mais, puisque nous parlons ici *ex professo* de l'unité du système grégorien, nous voudrions réunir très sommairement les faits que nous avons été obligé d'éparpiller plus ou moins çà et là, afin de pouvoir embrasser tout le système d'un seul coup d'œil.

L'unité donc du système grégorien consiste en ce que l'auteur, après avoir choisi une note unique comme point de ralliement pour toute espèce de voix, considère cette même note comme prenant tour à tour la position des trois degrés qui forment l'harmonie de l'échelle : c'est-à-dire, la tonique, la tierce et la quinte. Et, comme l'échelle elle-même peut être majeure ou mineure, chacun de ces intervalles peut prendre deux formes différentes.

La première conclusion qu'il faut tirer de ce fait, c'est que le système doit se diviser en deux groupes de tons; mais ceux-ci, au lieu de se distinguer respectivement par leur qualité de majeur ou de mineur, doivent obéir à une loi qu'il n'est pas donné à l'homme de pouvoir transgresser : c'est-à-dire celle qui rend toute échelle mineure dépendante et inséparable de son majeur relatif.

Lorsque nous examinons les différentes positions que doit prendre cette note que nous avons vue devoir être *la*, nous voyons d'abord qu'elle doit être tonique : c'est le ton de *la* majeur. En deuxième lieu, elle doit être tierce; or il ne peut y avoir d'autre tierce ici que celle qui est formée par le relatif mineur. En troisième lieu, elle doit être quinte; et, étant donnés les deux premiers tons, cette quinte doit être dans un ton majeur : c'est le ton de *ré*.

Jusqu'ici nous avons le ton de *la* accompagné de son relatif mineur et de sa sous-dominante. Si le chant ne sortait pas de là, il faudrait dire que l'auteur, en posant ce fondement, s'est privé de ce qui, en musique, semble être la plus grande ressource de toutes, savoir, le ton de la dominante; et la vérité est que, s'il avait été question ici de musique rythmique, la difficulté eût été insurmontable. Mais la liberté de moduler que donne l'absence du rythme est venue à son secours, et c'est ainsi que nous sommes à même de pouvoir expliquer un fait extrêmement remar-

quable, et sur lequel, néanmoins, nous ne sachons pas que personne ait jamais appelé l'attention : c'est, premièrement, que l'immense majorité des airs qui se terminent respectivement en *fa* dièse mineur et en *ré*, ont *la* pour ton fondamental, et deuxièmement, que, de tous les chants écrits en *la*, non seulement il n'y en a pas un seul qui se termine dans ce ton, mais qu'un nombre aussi grand que les deux autres catégories ensemble, finit par une modulation en *mi*. Que faut-il conclure de là? Il faut en conclure que l'auteur a voulu que les trois gammes dérivées de celle-ci ne servissent qu'à les distinguer l'un de l'autre.

Une fois dans cette voie, il a découvert qu'il pouvait faire un pas de plus, et terminer une quatrième division sur la tierce : nous voulons parler du troisième ton. Nous croyons cependant que le quatrième lui est antérieur, et cela pour la raison tout à fait concluante pour nous, que celui-ci était indispensable au système. C'est un vrai problème qu'il avait à résoudre, et nous avons vu ailleurs comment il a réussi. Or on peut fort bien comprendre qu'il ait voulu que le premier groupe profitât de cette nouvelle ressource; mais il est très peu probable qu'il eût jamais découvert une combinaison aussi insolite, s'il n'y avait été poussé par la nécessité.

C'est dans cette unité de tonique que nous faisons consister celle du système grégorien; ou plutôt cette unité forme la règle générale. Les exceptions sont le cinquième et le septième tons, ainsi que certains chants, peu nombreux, du huitième, et d'autres, en plus grand nombre, du deuxième. Si l'auteur du système avait été en même temps le compositeur de tout l'antiphonaire, il n'est pas certain pour cela que nous n'aurions pas eu ces chants exceptionnels : car, après tout, il n'appartient pas absolument à l'essence du centon que tous les modes du même groupe aient une tonique unique. C'est là une perfection que la nature non rythmique du chant a rendue possible : il suffit qu'une mélodie y entre par quelque gamme harmoniquement en rapport avec celle des autres, et dans un centon en musique ordinaire il ne pourrait y avoir aucun autre principe d'unité. Toutefois, il faut toujours nous rappeler que saint Grégoire ne travailla que sur une compilation, de sorte qu'il n'était pas entièrement libre dans le choix de ses élé-

ments. Peut-être aussi est-il arrivé que ceux qui ont écrit des chants après lui n'ont pas connu ou n'ont pas respecté le principe qui forme principalement l'unité du système.

Nous avons nommé le cinquième et le septième tons comme étant des exceptions. Le premier ne doit pas nous occuper beaucoup, car les chants en sont très peu nombreux. Quant au second, nous le croyons bien antérieur à saint Grégoire, car la beauté et la variété de ses modulations n'indiquent pas une époque de décadence.

Le deuxième groupe n'est pas, à beaucoup près, aussi parfait que le premier; il en est pourtant le pendant fidèle, et, qui plus est, il dénote encore plus d'habileté, parce qu'il fallait, pour ainsi dire, créer une partie de ces éléments, tandis que l'autre est complet de sa nature. En effet, là où le premier a son centre d'où rayonnent les autres tons, le second, au contraire, offre un vide qu'il fallait un homme de génie pour remplir. Il reste deux autres tons, dont l'un est majeur et l'autre mineur. Le premier est celui qui doit former une tierce majeure : c'est le ton de *fa*. Le deuxième est son relatif mineur *ré*, qui doit former une quinte.

Le ton de *fa* joue dans ce groupe le même rôle que le ton de *la* joue dans le premier : car il a en lui le principe d'unité qui en lie les modes ensemble, de sorte qu'il leur sert comme de ton fondamental. Outre le sixième mode lui-même, nous avons :

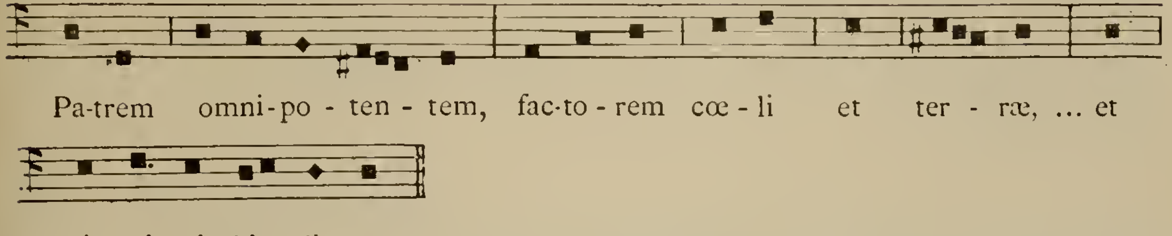
Premièrement, le mode éolien, qui forme à due près exclusivement tout le premier ton, et qui entre dans le ton de *fa* chaque fois qu'il monte à la dominante.

Deuxièmement, le douzième mode, qui forme la plus grande partie des chants du quatrième ton, et dont l'échelle, également éolienne, fait exactement les mêmes modulations.

Troisièmement, le quatrième mode; et si celui-ci ne change pas toujours de tonique, il faut pourtant qu'il fasse comme les précédents, chaque fois qu'il touche à la dominante.

La seule exception est le mode dorien, dont les chants ne sont pas plus nombreux que ceux du cinquième ton. En d'autres termes, il y a fort peu de mélodies en *ré* mineur qui n'aient que *la* mineur

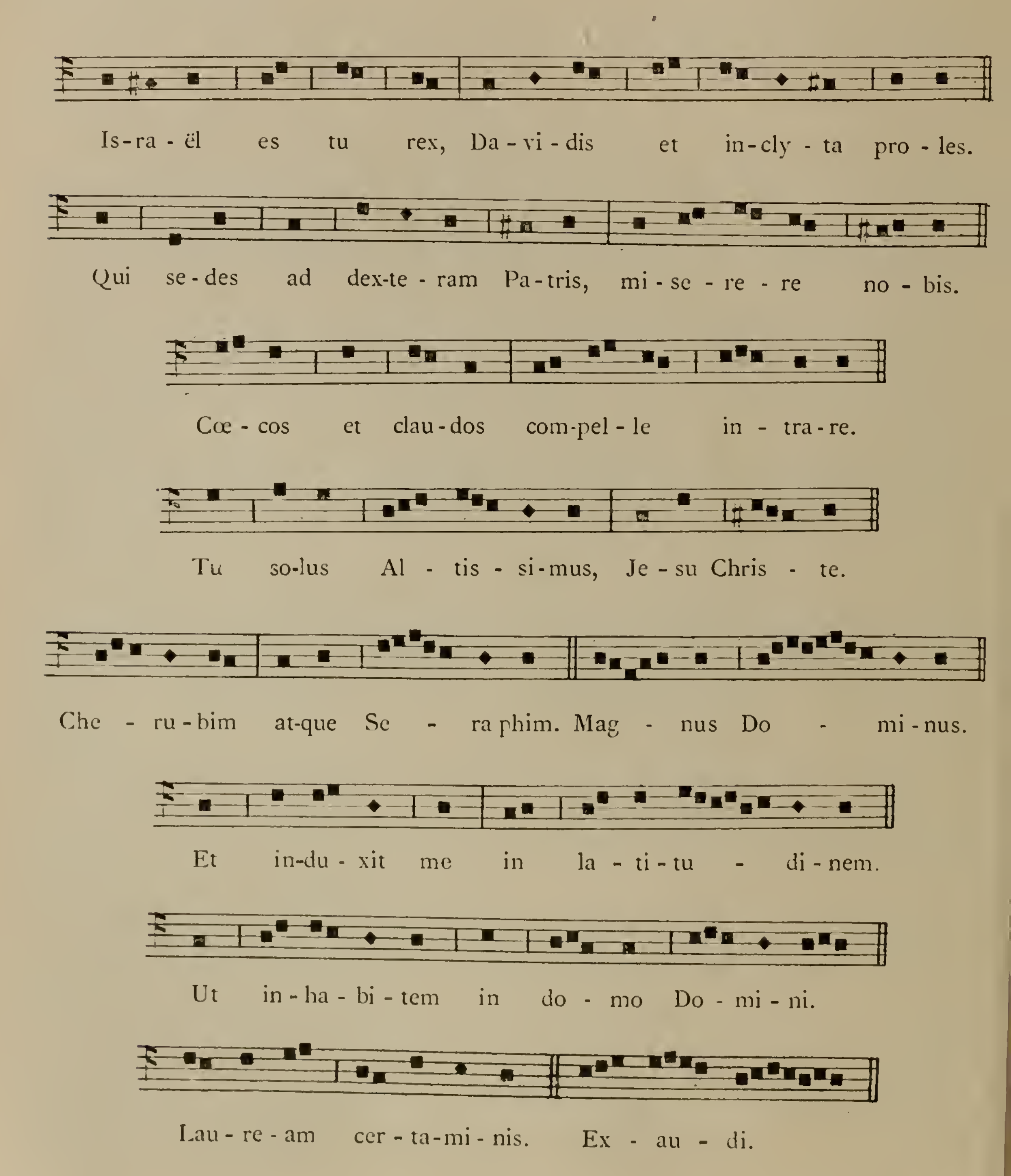
pour toute modulation (1). Le *Credo* suivant est le morceau le plus remarquable :



Avant de quitter ce sujet, nous désirons appeler l'attention du lecteur sur le rôle que le septième ton et le mode dorien semblent avoir été appelés à jouer dans le système. Les deux groupes dont se compose celui-ci ne sont pas tellement isolés, qu'il n'y aurait pas moyen de les faire entrer l'un dans l'autre; or c'est par les deux modes en question que cette union pourrait s'établir. D'après Gotfried Weber (§ 169), un ton majeur est dans le premier degré de rapport avec son ton mineur parallèle. Théoriquement, les deux groupes sont donc en relation; et, considérant la facilité de modulation qui existe dans le plain-chant, rien ne serait plus facile que de composer des morceaux dans lesquels les modes majeur et mineur entreraient à la fois. Nous avons même cité un fragment d'un chant du septième ton dans lequel on rencontre un passage en *ré* mineur, et nous pourrions encore en citer d'autres; mais ces cas sont exceptionnels. Toutefois, ce qui paraît certain, c'est que l'auteur du système a voulu qu'il y eût entre les deux groupes comme un certain trait d'union, et que, pour l'établir, il s'est servi précisément des gammes de *ré* et de *ré* mineur. Seulement, au lieu de toucher à leur tonique, il les a fondues ensemble à leur quinte dans une gamme commune, qui est celle de *la* mineur. Peut-être a-t-il encore voulu par là donner dans le système une place prééminente à une gamme qui faisait bien de temps en temps son apparition dans le deuxième groupe, et qui donne sa raison d'être au quatrième mode, mais qui semblerait devoir entrer plus largement dans le chant. Quoi qu'il en soit, une fois que le septième ton et le

(1) Il nous arrive parfois de parler d'un chant comme dorien, bien qu'il ne le soit pas exclusivement : c'est qu'alors nos observations ne tombent que sur ses modulations en *la* mineur.

mode dorien ont pris la forme qui est caractéristique des deux, il devient impossible de les distinguer l'un de l'autre. Dans les exemples suivants, les impairs appartiennent à des chants doriens. Nous pourrions les multiplier beaucoup plus. Le chant grégorien serait, comparativement, bien pauvre et bien monotone, sans ces sortes de modulations.



Il est clair comme le jour qu'un morceau de chant qui est arrivé à l'une de ces modulations par la gamme de *ré*, pourrait très

bien chercher sa terminaison dans la gamme de *ré* mineur; et réciproquement, une mélodie qui aurait commencé en *ré* mineur, pourrait avec la même facilité se terminer en *ré* majeur. Et qui sait s'il n'y avait pas de chants semblables à l'origine? qui sait si l'on ne s'est pas servi d'abord de cette gamme en *la* mineur afin d'amener cette espèce d'union entre les deux groupes, et si ce n'est pas l'impossibilité de les faire figurer sur la portée qui a dû faire disparaître toutes ces mélodies de nos livres? *Si* bémol aurait certainement rendu mineure l'échelle du septième ton, et c'est précisément le procédé que saint Bernard traite avec tant de sévérité; mais rendre majeure l'échelle du mode dorien, voilà ce qui surpassait les forces de Gui d'Arezzo et de ses successeurs.

Nous n'insistons pas beaucoup sur ce point; mais il y a quelque chose de si ingénieux dans tout l'ensemble du système, que nous ne pouvons nous résoudre à voir le hasard dans aucun de ses détails qui offrent quelque chose de remarquable.

Quelque grande cependant que soit notre admiration pour le chant grégorien, nous ne partageons pas l'enthousiasme aveugle des partisans du soi-disant ancien système, qui nous le représentent comme bien plus riche en ressources et bien plus varié dans ses effets que ce qu'il leur plaît d'appeler la musique moderne. Sans doute, le plain-chant forme un système complet, et l'on ne bâtit pas un système sans avoir à se servir d'une certaine quantité de matériaux; mais les matériaux qui ont servi à élever le système grégorien, ne sont qu'une faible partie des richesses contenues dans la mine presque inépuisable de la science musicale. Le plain-chant, soit que nous considérions ses limites relativement aux voix, soit que nous comptions le nombre de gammes qui forment les différents tons et celles avec lesquelles ces tons sont en rapport, se meut dans un cercle qu'on ne peut guère appeler très étendu; et même, parmi les gammes qui sont dans le premier degré de relation avec les deux tons fondamentaux, il n'y en a pas moins de trois, c'est-à-dire la moitié, dont on ne peut faire qu'un usage limité : ce sont la dominante du premier groupe, et la dominante et la sous-dominante du second. Encore cette dernière, qui est la gamme de *si* bémol, n'a-t-elle qu'une existence qu'il faut, pour ainsi dire, deviner, et que les disciples de l'ancienne école nient certainement.

Quelqu'un qui chanterait l'un après l'autre tous les morceaux qui appartiennent à un même ton, s'apercevrait bien vite qu'ils se ressemblent tous de bien près dans leur effet général; que les mêmes tournures reviennent constamment, et que les mêmes modulations sont amenées de la même manière et dans les mêmes gammes. Ce n'est cependant que lorsqu'on va, pour ainsi dire, de propos délibéré à la recherche de ces faits, que l'on arrive à les découvrir. Pourquoi cela? Parce que dans le plain-chant la phrase musicale s'unit intimement au texte liturgique, et que, sans se rendre assez compte de la nature de l'effet qu'il produit, on attribue à la première une variété qui appartient avant tout au second.

Mais c'est là un sujet qui mérite bien que nous lui consacrions un chapitre à part.

CHAPITRE QUINZIÈME.

DE LA MUSIQUE RYTHMIQUE ET NON RYTHMIQUE EN RELATION AVEC LE TEXTE LITURGIQUE.

Ce que le rythme est à la musique, les paroles du texte le sont au plain-chant, les deux étant respectivement ce qui, dans le langage de l'école, pourrait s'appeler la forme de la phrase musicale. Le chant grégorien n'est donc qu'un accident du texte : car, sans les mots auxquels il est adapté, et qui sont, pour ainsi dire, le seul fil qui tient les notes ensemble, celles-ci n'offriraient à l'oreille, surtout d'un homme auquel les chants de l'Église seraient inconnus, qu'une succession vague de sons qui seraient pour lui une véritable énigme. Pour un autre, l'effet pourrait être différent, parce que l'habitude l'aurait rendu familier avec cette espèce de musique : il saurait que ce qu'il entend doit être du plain-chant; mais nous sommes certain que personne ne voudrait soutenir qu'il écouterait avec interêt ces notes décousues et y trouverait du plaisir, à moins qu'il ne se rappelât le texte : car, dans ce cas, chaque modulation prendrait aussitôt la forme des paroles auxquelles elle devrait être adaptée, et ce n'est qu'en les adaptant lui-même mentalement aux notes qu'il suivrait celles-ci d'une manière intelligente.

Il en est bien différemment de la musique rythmique. Se rappeler les paroles peut bien ajouter un certain plaisir à celui qu'on goûte en entendant un air quelconque, mais celui-ci n'en est pas moins parfait en lui-même, et la mélodie la plus simple peut se jouer sur n'importe quel instrument sans que le musicien lui-même se doute qu'elle a jamais été chantée. Or le plus grand admirateur du chant grégorien ne se mettrait jamais dans la tête d'har-

moniser une hymne ou une antienne favorite, afin, par exemple, de la faire jouer sur l'orgue, à moins que ce ne fût un morceau qu'il faudrait autrement chanter, car alors l'auditoire suivrait mentalement l'organiste. Pour pouvoir exécuter sa composition en tout autre temps, il serait absolument indispensable d'y introduire un élément nouveau, c'est-à-dire le rythme; et, quoique un morceau de chant se trouvât grandement modifié par là, ce n'est cependant qu'à cette condition qu'il pourrait obtenir une existence indépendante du texte.

S'il en est ainsi d'un chant harmonisé, nous n'avons pas besoin d'ajouter qu'à plus forte raison un air en plain-chant pur et simple ferait une triste figure s'il était joué, par exemple, sur la flûte ou le violon; et cependant il n'est pas rare de rencontrer dans quelques lignes de ce même plain-chant plus de variations et plus d'harmonie que dans autant de pages de beaucoup de musique.

C'est donc le texte qui tient la première place dans le chant grégorien; c'est tellement le texte qu'on entend et qui occupe l'esprit, que, du moment qu'on le supprime, les notes perdent, pour ainsi dire, leur signification, et qu'il faut faire un effort pour les écouter avec patience. Faut-il s'étonner, après cela, de la préférence que l'Église a donnée au plain-chant? Le culte divin ne peut jamais être en premier lieu une question de son, et le texte liturgique doit toujours, dans l'estimation de l'Église, avoir la préférence sur la phrase musicale, quelle que soit sa beauté et quelque artistiquement qu'elle soit exécutée. Et si nous voulons apprécier la sagesse du principe, nous n'avons qu'à interroger le résultat pratique. Qu'on parle tant qu'on voudra du mérite relatif de la musique et du plain-chant, qu'on exalte les beautés de l'une ou que l'on traite l'autre avec mépris, il n'en est pas moins vrai que l'antique chant a conquis en détail toutes les compositions qu'on a prétendu lui opposer. La musique qui charmait les pères, est traitée comme surannée par les enfants, et celle qu'on admire comme un chef-d'œuvre dans un pays est regardée dans un autre comme une combinaison de notes sans âme, ou peut-être encore comme une production mieux faite pour un théâtre : de sorte que, dans cette succession constante de compositions nouvelles, la force même des choses nous eût rejetés depuis longtemps sur le seul chant

qui a survécu à tous les autres : tant il est vrai que tout ce que l'Église a fait sien est devenu comme elle impérissable. Le principe que nous avons développé plus haut, nous en donne la raison. Le plain-chant est une partie intégrante du système liturgique, dans lequel tout est à sa place et tout est en harmonie avec le reste. Il agit sur le texte comme la lumière agit sur les objets qu'elle expose à la vue : il l'embellit et le présente à l'esprit de manière à lui faire produire un effet qui est entièrement à lui ; de sorte que si nous nous fatiguons de la forme musicale dont il a été revêtu, c'est que tout d'abord nous nous serons fatigués du texte même ; à moins cependant que le langage liturgique de l'Église ne soit devenu une lettre morte, fait qui ne peut assez se déplorer partout où il existe.

C'est pour cette raison que les mêmes mélodies sont capables de produire une si grande variété d'émotions pieuses, quand elles sont adaptées à des textes qui appartiennent à des solennités différentes. Nous avons heureusement sous la main un exemple qui peut servir à mettre cette vérité en évidence, et un exemple qui est familier à tout le monde. Nous ne croyons pas que personne nous accusera d'exagération quand nous demandons si, dans aucune collection de musique, ancienne ou moderne, il y a un chant que l'on puisse comparer à la préface de la messe, et si même on pourrait concevoir la possibilité d'en faire un autre mieux adapté aux paroles et plus approprié aux circonstances. Et cependant il serait absolument impossible de simplifier cet air plus qu'il ne l'est déjà, car il est entièrement renfermé dans une limite de quatre notes Examinez-le comme il est imprimé dans le missel ; et, si vous ne l'avez jamais entendu, vous ne pourrez jamais vous imaginer qu'il puisse être autre chose que monotone au suprême degré. Mais écoutez-le quand il est chanté à une messe solennelle, et chanté quelquefois bien pauvrement : alors il devient simplement sublime. Nous sentons qu'aucune mélodie ne pourrait convenir si bien à la solennité du moment et aux nobles formules auxquelles elle est adaptée. Tendre et suave lorsqu'elle célèbre la naissance du Sauveur, solennelle au delà de toute expression quand elle proclame sa résurrection, elle est également appropriée lorsque, durant le carême, elle exprime les sentiments de pénitence

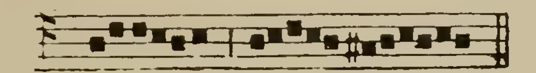
de l'Église, ou lorsqu'elle se chante aux funérailles de ses enfants décédés. Nous l'avons entendue toute notre vie, comme nos pères et nos aïeux avant nous; mais quel est l'homme qui s'en est jamais fatigué? qui a jamais pensé qu'il serait temps de changer l'antique formule? qui s'est jamais imaginé que, parce qu'on la chante au jour anniversaire de la passion de Notre Seigneur, jamais elle ne pourrait être proprement associée au triomphe de son ascension? et quel morceau de musique aurait jamais pu subir une pareille épreuve (1)?

Or, si, au lieu d'avoir voulu que la préface fût chantée par le célébrant, l'Église avait ordonné qu'elle le fût par le chœur, il n'y a probablement dans toute la liturgie aucune prière sur laquelle les compositeurs eussent plus souvent exercé leurs talents. Nous l'aurions eue sous toutes les formes : en solo, en duo, en trio, en chœur, dans tous les styles possibles et avec tous les genres d'accompagnement. En même temps, l'air du missel aurait été depuis des générations enseveli sous une montagne de productions musicales, chacune desquelles, aux yeux du moins de son auteur, aurait été regardée comme infiniment supérieure à la mélodie grégorienne; et il est plus que probable que, si quelqu'un avait eu le courage de mentionner qu'il y a des beautés dans l'antique préface, on aurait reçu la remarque avec le même sourire de pitié avec lequel on accueille si souvent aujourd'hui les éloges qui se font quelquefois du plain-chant en général. Et qui sait? peut-être quelque Salomon, à l'instar d'un des héros dans une œuvre de fiction du cardinal Newman, après avoir gravement balancé les mérites comparatifs d'une préface en plain-chant et d'une préface en musique, serait-il venu à la conclusion que la première conviendrait peut-être mieux dans une basilique italienne, mais que jamais elle ne devrait s'entendre sous les voûtes ogivales d'une cathédrale gothique; ou un autre, après avoir soigneusement analysé la nature exacte et l'intensité de sentiment que l'ancienne préface

(1) Il faut ajouter cependant qu'il n'y a que l'orgue qui puisse faire ressortir les beautés de la préface, à moins qu'on ne la massacre en y adaptant un accord de septième, comme nous l'avons entendu faire dans les États-Unis, et c'est ce malheureux *sol* naturel qu'il faut en accuser. Non seulement l'accompagnement n'est nulle part défendu, mais il ajoute beaucoup à la solennité.

est capable de produire, aurait-il pu nous apprendre sérieusement (comme il y en a un qui le fit un jour pour le *Gloria* dans un *magazine* anglais), qu'elle pourrait tout juste susciter la quantité d'allégresse nécessaire pour une telle fête, mais qu'elle faillirait d'atteindre le degré voulu en telle autre.

Ce que nous venons de dire de la préface, peut s'appliquer avec la même vérité à toutes les autres parties de la liturgie : car que l'on n'aille pas s'imaginer que, parce que la place qu'elle occupe dans le saint sacrifice nous a empêchés une fois pour toutes de toucher à sa mélodie, il s'ensuit que c'est la seule qui ait été digne d'être conservée, et qu'aucun chant ne vaut la peine d'arrêter l'attention, parce que celui-ci est le seul que nous ayons l'occasion d'entendre. Dépouillé de son texte et analysé musicalement, il se réduit cependant à une formule bien simple :



Et il faut encore observer ici que si ces notes ont un sens pour nous, c'est parce qu'elles nous rappellent un chant qui nous est plus familier qu'aucun autre. Sans cela, il nous serait totalement impossible de deviner quel développement elles peuvent recevoir en pratique : en d'autres termes, ces notes ne nous diraient absolument rien. En lui-même, ce groupe est du deuxième ton; mais, en tant qu'il appartient au mode mineur, il ne représente que la modulation finale de chaque période. Ces longs récitatifs sont en majeur et se chantent sur la tonique, et c'est de là que vient ce grand air de noblesse et de majesté que nous leur connaissons et que les modulations finales font fondre en un sentiment de douceur et presque de mélancolie : c'est une prière ardente et pleine de foi qui s'éteint, pour ainsi parler, dans un soupir. Voilà ce que nous appelons l'analyse musicale de la préface : c'est dans le contraste du majeur et du mineur qu'est tout le secret de sa beauté. Mais ces froides spéculations ne nous poursuivent pas jusque dans le sanctuaire : là, rien ne nous frappe que la parole du prêtre; là, il n'y a entre nous et la voix de l'Église aucun milieu qui nous préoccupe, aucune pensée artistique qui nous distrait. L'accent

musical est l'accent même de la prière et lui est inhérent; ou plutôt, c'est la prière elle-même, mais la prière transfigurée en mélodie : et voilà pourquoi les formules du texte, si variées qu'elles soient, ne manquent jamais et ne peuvent manquer de produire sur notre esprit l'impression qui est propre à chacune.

Or, s'il en est ainsi d'un chant, il en est ainsi de tous les autres, parce que, n'importe quelles notes y sont adaptées, c'est toujours le texte liturgique qui s'adresse immédiatement à l'esprit : et voilà pourquoi nous affirmons que le chant grégorien est, et doit être partout et toujours préférable à la musique, pour quiconque ne cherche qu'à s'édifier et à entrer en toute occasion dans l'esprit de l'Église.

Nous sommes bien éloigné cependant de vouloir soutenir que toutes les formules grégoriennes sont d'une égale beauté : nous irons même un pas plus loin, et nous avouerons, sans le moindre détour, que, si la chose était en notre pouvoir, il y en a un nombre immense que nous bannirions avec ignominie de nos chœurs. Peut-être cet aveu donnera-t-il un certain poids à nos paroles, quand nous avançons que, d'un autre côté, il y a dans le plain-chant des beautés incomparables, et que, lorsqu'on étudie les parties les plus anciennes de n'importe lequel de nos livres, on y rencontre maintes pages de chants qui sont de véritables chefs-d'œuvre de composition musicale.

On en fera un jour la découverte, mais ce ne sera que lorsque d'autres principes guideront ceux qui s'occupent du chant grégorien.

Pour en venir maintenant à la musique, nous disons d'abord qu'elle est un élément étranger dans la liturgie. Elle a une existence à part et forme par elle-même un art indépendant. Comme tel, elle a certaines lois auxquelles tout ce qui est capable de produire des sons musicaux est obligé de se soumettre, la voix humaine comme le reste. C'est pour cette raison que nous disons, en parlant de musique vocale, que les paroles sont mises sur les notes. Rien ne pourrait être plus exact : car, quelle que soit la nature du texte, qu'il soit sacré ou profane, c'est la phrase musicale qui occupe l'avant-plan et force la première l'attention. Cela est tellement vrai, que, n'importe comment les mots sont hachés, ou intervertis,

ou répétés afin de s'adapter aux exigences de la mesure, ce n'est qu'après réflexion que nous nous apercevons de ce qui, dans le texte liturgique, est une véritable inconvenance; parce que, pour celui qui écoute aussi bien que pour celui qui chante, la musique est la première, pour ne pas dire la seule considération, tandis que le texte ne sert qu'à donner son caractère à la composition, et n'est ni plus ni moins qu'une espèce de cheville sur laquelle il est permis à un musicien de pendre toute espèce de combinaisons harmoniques. Ce n'est plus la liturgie, c'est quelque chose qui y est surajouté, et chaque note est écrite immédiatement à notre adresse. Elle peut prédisposer l'âme à la prière, mais elle n'est pas, comme les chants de l'Église, la prière elle-même. Lorsque nous subissons son influence, son premier effet est de nous rejeter sur nous-mêmes, c'est-à-dire sur nos sentiments humains; et ce qu'il nous faut après, c'est d'élever et de spiritualiser les émotions auxquelles elle donne naissance : car plus profondément elle remue notre nature, et plus il y a de danger qu'elle ne devienne sa propre fin, et ne crée dans l'âme rien de plus noble et de plus salutaire que de la pure sentimentalité.

Ou ces observations sont vraies, ou un homme, sans s'en douter, assiste à un opéra ou à un concert aussi pieusement qu'il assiste à une grand'messe.

Il n'appartient pas à notre sujet de parler des abus qui se font de la musique; nous remarquerons seulement que ces abus deviennent à peu près inévitables partout où l'on tient à cultiver une musique qui sorte du lieu commun. Dès que la musique se pratique pour l'amour d'elle-même, elle jouit de son indépendance, et finit par changer la célébration des offices divins en un concert sacré (1). Introduire le rythme dans le chant ecclésiastique est mettre celui-ci sur un plan incliné : la tendance est imperceptiblement, mais naturellement en bas, du style religieux au style théâtral; et tirer une ligne bien définie entre les deux, là où finit l'un

(1) Un converti haut placé dans une des plus grandes villes des États-Unis nous dit un jour qu'il ne restait plus à sa femme qu'une certaine aversion du culte catholique, à cause de la musique théâtrale qu'elle entendait dans l'église où elle l'accompagnait quelquefois. Elle s'était imaginé que c'était là la musique officielle et reconnue de l'Église catholique, et son instinct religieux se révoltait contre cette idée. Une fois désabusée sur ce point, elle ne tarda pas à suivre l'exemple de son mari.

et où commence l'autre, voilà un point sur lequel on ne trouverait pas deux individus qui fussent d'accord. On peut rétrécir le cercle des compositions qui sont jugées dignes d'être exécutées dans un chœur catholique; mais n'importe par qui, ou avec quelle solennité, ou sous quels auspices il est tiré, les limites qu'il définit ne peuvent jamais être qu'arbitraires : toujours elles tendront à s'élargir, et, par conséquent, nous n'aurons jamais là qu'une espèce de compromis dont rien ne peut assurer la durée. Quelquefois l'impulsion est donnée par des hommes actifs et dévoués, qui ont toutes les qualités requises et toute la fermeté nécessaire pour réussir; mais une œuvre qui dépend des efforts individuels de certains hommes, luttant contre une opposition naturelle et constante, ne leur survit jamais longtemps, après qu'ils ont disparu de la scène. Nous disons « une opposition naturelle et constante » : parce que si, dans la célébration décente du culte divin, l'on prend la musique pour point de départ, l'immense majorité des hommes décidera en faveur de celle qui, sous le rapport de la seule esthétique, est la plus excellente en elle-même. D'autres fois toute la réforme qui se fait, c'est de remplacer les œuvres de nos grands maîtres par des compositions qu'on appelle religieuses, probablement parce qu'elles sont froides et sans caractère; et nous pourrions citer au moins un exemple où le clergé aussi bien que le peuple a renoncé d'un commun accord à un changement qui n'avait pas même le mérite du bon goût.

Pour nous, la question de réformer la musique religieuse n'est pas une question de musique, mais de liturgie. Nous croyons que si les fidèles pouvaient se rendre assez familiers avec celle-ci pour la goûter à fond, il viendrait un moment où toute autre musique que le chant liturgique leur serait insupportable; et, par conséquent, nous sommes convaincu que la seule réforme pratique et durable du chant ecclésiastique ne peut s'obtenir qu'en travaillant à rendre populaire la connaissance de la liturgie.

Néanmoins, rien ne pourrait être plus éloigné de notre intention que de blâmer ce que l'Église permet, mais ce qu'elle ne permet que dans certaines limites. Nous ne voulons pas non plus décourager les efforts qui se font dans cette iredction. Nous ne désirons que mieux mettre en relief la sagesse de l'Église lorsqu'elle a refusé,

une fois pour toutes, d'adopter comme sien un langage musical dont elle devait si souvent censurer les excès. La musique rythmique contient ces excès, pour ainsi dire, en germe; et, aussi longtemps que l'Église la tolère, elle ne peut empêcher ceux-ci de se déclarer de temps en temps. Cependant, comme elle est toujours là pour les condamner, nous croyons qu'il n'est guère probable qu'elle en viendra jamais à l'extrémité de proscrire la musique totalement. Mais, loin d'avoir jamais visé une composition quelconque, tous les décrets qu'elle a publiés au sujet de la musique n'ont eu pour objet que de corriger ses abus et de définir ses limites; et tous les éloges qui ont été accordés, par les plus hautes autorités, à certains compositeurs, doivent être exclusivement interprétés à ce point de vue.

CHAPITRE SEIZIÈME.

SUR LA MANIÈRE DE CHANTER. — NOTES LONGUES ET NOTES BRÈVES.

Nous avons dit au chapitre cinquième qu'il y a deux causes principales qui font accuser le chant grégorien d'être monotone. La première, c'est la défense qui existe de diéser les notes qui permettraient au chant de faire les modulations qu'il renferme visiblement. Quelques-unes de celles-ci étaient destinées à produire un effet très frappant. Ainsi, presque au commencement du premier chapitre, nous avons cité une phrase qui commence par *Orabat ad Dominum*. Elle est tirée de l'office de sainte Agathe, et ce qui suit est la prière même de la sainte. Or on peut dire que la grande beauté de ce magnifique morceau est dans le dièse à *Domine*, à cause du contraste du ton de *la* mineur succédant subitement à *ré* mineur. Si vous ôtez ce dièse, il ne reste plus que comme une demi-cadence entre la prière et la phrase qui lui sert d'ouverture, et tout est confondu dans le même ton. Il est vrai, la modulation se produit plus loin; mais cela a rarement lieu. Le plus souvent, le dièse étant supprimé, tout se traîne d'un bout à l'autre dans le même ton.

Passons maintenant à la seconde cause. Elle consiste dans la lenteur étudiée avec laquelle on exécute le chant.

Le chant grégorien, étant privé de rythme, n'a en lui-même aucun mouvement, c'est-à-dire aucune vie, autre que celle qui lui est donnée par les exécutants. Il suit de là qu'il faut le rendre avec un certain entrain. Il est déjà assez grave par lui-même, et il ne perdra pas cette qualité, tant qu'on ne le chantera pas de manière à faire croire qu'on est pressé d'arriver à la fin. Tous ces

morceaux sont, après tout, de la musique : il faut qu'ils en aient l'air, et qu'ils ne frappent pas l'oreille comme des suites de notes qui montent et descendent une à une, sans se tenir. Dès que le chant se traîne ainsi en longueur, il devient insupportable, par la raison toute simple qu'il perd à peu près tout sens mélodique. En effet, dans l'absence de cette accentuation symétrique qui, dans la musique ordinaire, lie toute la phrase et l'impose à l'oreille, si on ne lui donne pas cette espèce d'entrain dont nous venons de parler, et cela en proportion qu'une modulation est plus diffuse, c'est-à-dire qu'elle est composée de plus de notes, l'oreille ne saisit pas la connexion de l'idée musicale; la phrase devient, pour ainsi dire, trop délayée pour présenter un sens bien défini, et le tout devient aussi fatigant pour ceux qui chantent qu'il est ennuyeux pour ceux qui écoutent. C'est précisément comme si un lecteur ignorant, au lieu de rendre quelque morceau de littérature d'une manière intelligente, se mettait à articuler lentement une syllabe après une autre, sans savoir les former en mots et en phrases.

Les seuls chants qui peuvent supporter avec impunité une certaine lenteur, sont ces mélodies simples et qui ressemblent plus ou moins à des psaumes, comme, par exemple, la préface, et dont la tonique peut toujours se tracer sans effort, car c'est là qu'est tout le secret. Pour parler des tons en général, les chants du premier groupe proprement dit, c'est-à-dire ceux dont la tonique correspond avec la dominante du chant, ont par là même quelque chose de solennel et de majestueux, qu'il ne faut cependant pas surfaire par une exécution trop lente. Tous les autres devraient se chanter avec une certaine vitesse : le cinquième et le septième, parce qu'ils le suggèrent naturellement; mais surtout ceux du deuxième groupe, parce qu'ils ont un caractère grave et peu animé : les chanter lentement ne fait qu'exagérer ce caractère outre mesure, et nous croyons que ce sont ces tons-là que l'on devrait rendre responsables du blâme qui s'attache au plain-chant en général.

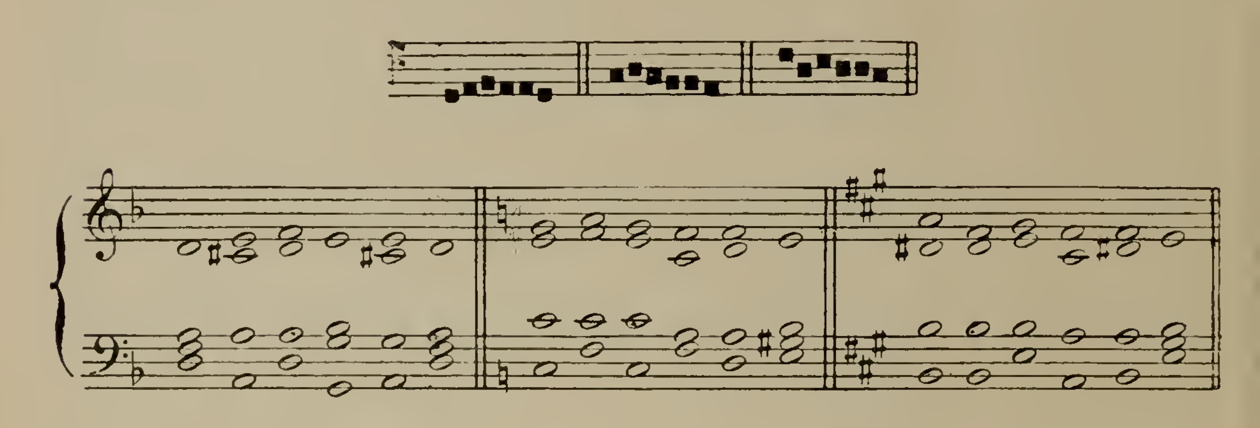
Quant à la durée à donner aux notes, il faut observer que, partout où il n'y en a qu'une par syllabe, la seule règle à suivre est de prononcer correctement le texte : en d'autres termes, les mots doivent se prononcer aussi naturellement que si on ne faisait

que les lire à haute voix. Donner la même valeur à chaque note, équivaut à donner à chaque syllabe la même importance; faire une note deux ou trois fois plus longue qu'une autre note, c'est traîner une syllabe d'une manière qui n'est rien moins que naturelle : dans ces deux cas l'exécution est mauvaise, parce que la prononciation est affectée. Quand plusieurs notes sont adaptées à une seule syllabe, ou qu'une modulation d'une certaine longueur n'occupe qu'un petit nombre de mots, chacune de ces notes n'a pas la même importance dans l'idée musicale, et par conséquent, il y en a quelques-unes qu'il faudrait faire ressortir plus que les autres : non pas précisément qu'il faille les allonger, mais il faut glisser plus rapidement sur certaines autres. Du reste, il n'y a que la pratique qui puisse donner sa vraie accentuation à une modulation; et elle le fera infailliblement, car les notes accentuées s'imposent à l'oreille d'une manière, en quelque sorte, instinctive. Un chantre ne rendra peut-être pas correctement, dans le sens dont nous parlons, une mélodie qu'il voit pour la première fois, parce que, probablement, il n'en connaît pas parfaitement le sens, quoique d'ailleurs il n'ait pas la moindre difficulté à en bien articuler chaque note; mais, une fois qu'elle lui sera devenue assez familière pour la savoir plus ou moins par cœur, on peut être certain qu'il donnera à chaque note la valeur qu'il lui faut; et ce qui est vrai d'un seul individu, est vrai de tout un chœur, parce que les mêmes notes s'imposent de la même manière à l'oreille de tout le monde: mais pour cela il faut toujours supposer une connaissance bien pratique du chant.

C'est là un point qu'auront de la peine à comprendre ceux qui ont appris à suivre la pratique véritablement détestable qui existe en certains lieux : c'est celle de chanter chaque note sur une mesure égale qui se bat régulièrement, du moins dans les classes de chant. Chaque note a ainsi la même importance, excepté celles qui précèdent une syllabe brève, lesquelles, étant fournies d'une queue, s'allongent de la moitié du temps enlevée à la brève qui suit. D'après cela, il faut chanter, et par conséquent prononcer, non pas, par exemple, *anima* ou *Dominus*, mais *a-anima* et *Do-ominus*. Tout cela détruit le coulant naturel d'une phrase musicale d'une manière aussi efficace qu'une pratique semblable in-

troduite dans la lecture détruirait la propre cadence d'une période. Dans les deux cas, si les accents rythmiques ne sont pas ajustés de manière à se résoudre en mètre, ils sont néanmoins là, et c'est de la manière dont ils sont disposés que résultent en grande partie le bon goût et l'élégance de la composition.

Nous croyons beaucoup plus à cette espèce de cadence que produit la pratique, qu'à toutes ces différentes espèces de notes dont les éditeurs du Graduel de Reims ont embelli leur livre. Et d'abord il n'y a absolument rien dans une phrase grégorienne qui justifie l'usage de ces notes à double et à triple valeur dont ils ont été si prodigues. Nous ne parlons pas ici de ces répétitions de notes que l'oreille réclame dans certaines modulations, comme, par exemple, dans le premier mot de l'*Alma Redemptoris*, ni même de ce prolongement de l'avant-dernière note de certains morceaux dont il y a un grand nombre dans le graduel, et que l'oreille aime encore à rencontrer, parce qu'elles suggèrent un changement d'harmonie; comme, par exemple :



Lors même qu'on ne les interprète pas ainsi, elles donnent du moins à la cadence une espèce de repos, qui est tellement à sa place, que, si on n'allonge pas la pénultième, on est certain d'allonger la dernière.

Nous faisons allusion ici à ces notes de valeur différente dont les éditeurs susdits ont surchargé chaque ligne de leur chant, parce qu'il leur paraissait sans doute (à tort dans la moitié des cas) que ce sont elles qui forment le point culminant de la modulation.

Nous ne nous arrêterons pas à faire ressortir les inconséquences nombreuses qui leur ont fait interpréter différemment des phrases

qui sont identiquement les mêmes, parce que ce sont là des distractions dans lesquelles on tombe facilement lorsqu'il s'agit d'un volume de six ou sept cents pages, et surtout lorsqu'on se laisse guider, non pas par des principes fixes et certains, mais par les dictées du goût, qui ne peuvent être qu'arbitraires, non seulement d'un individu à un autre, mais pour l'éditeur lui-même du jour au lendemain. Nous voulons seulement faire voir qu'en introduisant ces notes, ils se sont mépris sur la nature du plain-chant, en donnant la première place à la phrase musicale, et en ignorant complètement l'importance prédominante du texte.

Voici, du reste, comment ils s'expliquent sur l'emploi qu'ils ont fait de ces notes :

« S'il fallait exprimer la valeur de chacune de ces notes, on pourrait dire, en prenant pour type la note *carrée,* que la *losange* en vaut la moitié, la note à *queue* le double, et la *longue* le triple. Mais on comprend que, dans un chant qui n'est pas mesuré, ceci ne peut pas être observé avec une rigueur mathématique; c'est au bon goût des exécutants à modifier ce qu'il y a de trop absolu dans cet énoncé ».

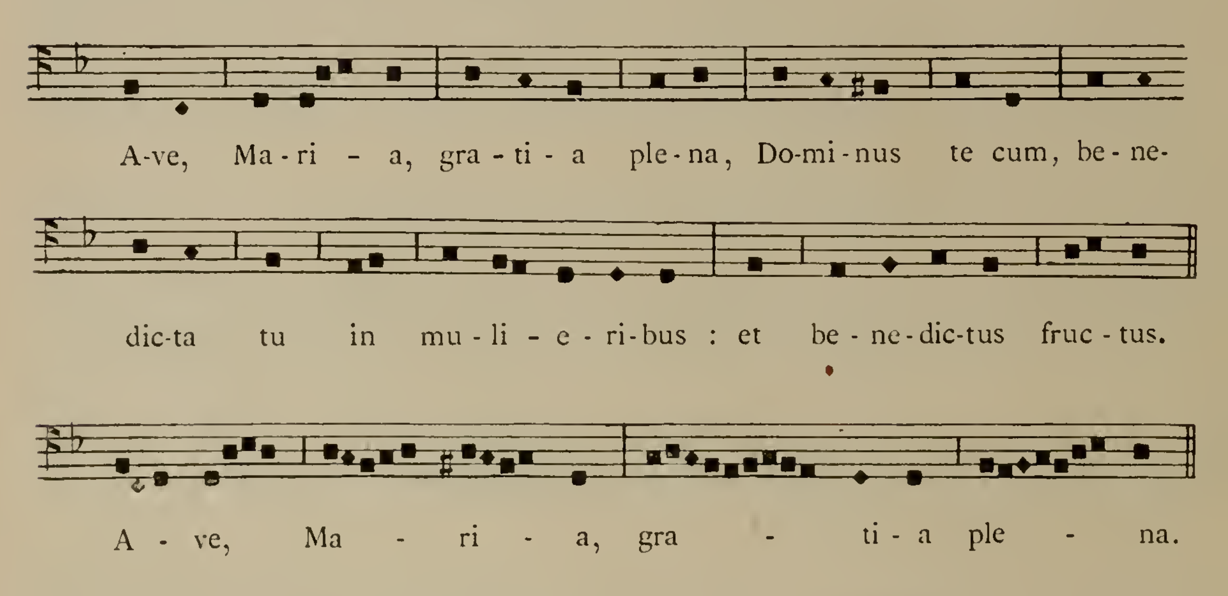
En d'autres termes, toutes ces notes n'ont, après tout, qu'une valeur arbitraire. Ceci ne présente aucun inconvénient quand il s'agit d'un seul chantre; lorsqu'il s'agit de tout un chœur, il faut supposer que chacun doit sacrifier son propre goût à l'effet général et chanter chaque note comme elle se trouve là, car on ne voit pas bien quelle autre règle on pourrait suivre.

Ceci soit dit en passant.

Le chant grégorien est, en effet, un chant non mesuré, quoiqu'il vaudrait mieux se servir du terme non rythmique, attendu qu'il dit plus que l'autre. Aucune mesure n'en réclame une autre; aucune note ne s'y allonge, aucune ne s'y raccourcit pour obéir aux exigences du temps et de la disposition symétrique de la phrase. Quand nous l'avons appelé chant prose, nous n'avons pas dit assez, car il n'a pas d'existence indépendante. C'est plutôt de la prose chantée; c'est un texte en prose qui s'assimile les sons musicaux qui en font un chant. La conséquence est que les notes qui entrent dans une mélodie ne peuvent jamais mettre un obstacle à la prononciation naturelle des paroles du texte, et que toute

espèce d'affectation employée dans le chant de la note tombe sur la syllabe et en rend la prononciation affectée. Sans doute, tous les chants ne sont pas comme les psaumes ou la préface, dont la plupart des syllabes ne s'assimilent qu'une seule note à la fois; mais ce sont pourtant des mélodies de cette nature qui doivent nous guider dans l'estimation qu'il faut faire de la valeur des notes qui entrent dans un chant plus travaillé.

De la même manière qu'il y a dans le texte des syllabes longues et des syllabes brèves, ainsi il y a dans le chant des notes longues et des notes brèves, puisque ce sont les syllabes qui servent à les mesurer. Voilà notre première donnée. Maintenant, au lieu de prendre un texte qui n'a qu'une note par syllabe, prenons tout un groupe de notes; ou plutôt, supprimons le texte dans une mélodie composée de notes isolées, et écrivons celles-ci de manière à les grouper plus ou moins ensemble :



Or, de la même manière que nous avons rassemblé toutes ces notes en quelques groupes, ainsi il n'y a pas de modulation groupée qu'on ne pourrait, pour ainsi dire, disperser en l'adaptant à un texte différent.

Maintenant, s'il faut introduire ici des notes qui aient une valeur double et d'autres qui aient une valeur triple de celle que nous leur donnons, quels principes invoquerons-nous pour les mesurer et les insérer chacune à sa place? ou plutôt, quelle nécessité y a-t-il de les introduire? Quelle modification avons-nous fait subir à ces notes, en tant qu'elles représentent une certaine

durée? Absolument aucune. Notre deuxième donnée est donc que, dans une modulation composée de plusieurs notes, aucune d'elles ne doit plus s'allonger que celles qui s'adaptent à une syllabe longue.

Nous avons pourtant parlé de notes auxquelles on doit donner plus d'importance qu'aux autres. Pour expliquer la signification de ce terme, nous n'avons, encore une fois, qu'à invoquer l'analogie qui se rencontre dans les mots du texte. Ici, comme nous venons de l'observer, nous avons des syllabes longues et des syllabes brèves : la prosodie nous apprend à les distinguer les unes des autres. Mais ce n'est pas la prosodie seule qui règle la lecture ou la langue parlée; et si, par exemple, on prononçait le mot *contemplantes*, dont toutes les syllabes sont longues, comme s'il était écrit *con-tem-plan-tes*, en affectant de donner à chaque syllabe une durée égale, et de plus, si on portait cette affectation dans chaque mot qu'on prononce, on ferait certainement rire de soi. C'est qu'outre la valeur intrinsèque d'une syllabe, il y en a une qui se trouve dans l'oreille. C'est ainsi que le mot ci-dessus se prononce plutôt comme s'il était composé de deux trochées : non pas précisément qu'on rende la deuxième et la quatrième syllabe comme si elles étaient des brèves, ce que l'on fait cependant jusqu'à un certain point; mais on donne à la troisième une certaine importance qui les fait paraître comme si elles en avaient encore davantage. Encore y a-t-il ici des nuances : car, bien que la première et la troisième syllabe soient toutes les deux longues, c'est cependant celle-ci qui a l'air d'être la plus longue des deux, parce qu'elle porte l'accent; et c'est pour faire ressortir cet accent que la deuxième cède une partie de sa valeur.

Or tout cela peut s'appliquer, à la lettre, aux différents membres d'une modulation grégorienne. Chacun d'eux a également une note autour de laquelle les autres viennent se grouper : c'est la note accentuée du groupe, et c'est elle qui reçoit l'accent; et, comme ce terme implique plutôt l'idée d'une certaine force d'expression que celle d'une durée déterminée, il serait aussi absurde de lui donner deux ou trois fois la valeur des autres qu'il le serait de mesurer de la même manière la syllabe accentuée d'un mot. Il faut empêcher une note, comme il faut empêcher une syllabe, de

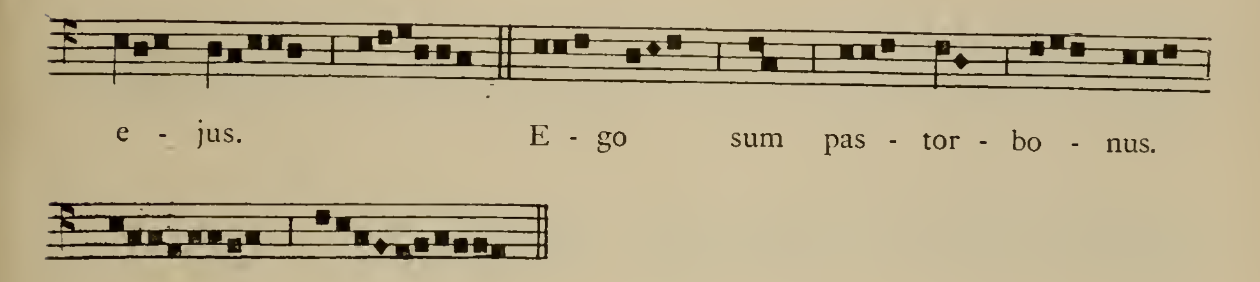
se traîner d'une manière affectée; et si l'accent doit se traduire en durée, ce sont plutôt certaines nuances introduites dans des notes environnantes qui doivent rendre cette durée en quelque sorte comparative. Mais, encore une fois, il y a un instinct dans l'oreille qui remplit cet office sans qu'on s'en aperçoive, et c'est une chose que l'on apprend sans maître.

Les observations que nous venons de faire sur la prononciation des mots, paraîtront peut-être oiseuses à plus d'un lecteur. Nous ne trouverions aucune faute dans le terme, et nous y joindrions encore volontiers ce que nous avons écrit touchant la valeur des notes qui entrent dans un chant, tant ces principes sont souples; mais il était nécessaire de montrer que la seule manière de bien chanter est de chanter plus naturellement. C'est dénaturer une mélodie de vouloir faire entrer des notes mesurées là où il n'y a point de mesure, et de rendre traînante une espèce de musique à laquelle il faudrait, au contraire, s'efforcer de donner du mouvement et de la vie. Un homme de goût et qui chante avec âme, s'appliquera à cela avant toute autre chose; il ne pensera pas même aux notes, et elles tomberont de sa bouche comme les syllabes d'une phrase bien prononcée. Si vous voulez lui prescrire d'avance quelles sont celles que son inspiration, au moment où il chante, doit absolument trouver, les unes brèves, les autres longues, les autres plus longues et les autres très longues, vous ne ferez que l'embarrasser. S'il suit ces instructions, il obéit à votre goût et non au sien, et son chant sera dénué d'âme et de sentiment, parce que son esprit sera préoccupé. Vous pourriez tout aussi bien donner à un bon déclamateur une pièce de vers noircie de majuscules et d'autres signes, afin de diriger les inflexions de sa voix du commencement à la fin.

Tout cela cependant ne concerne qu'un seul exécutant : le simple bon sens dit de l'abandonner à ses propres inspirations. Lorsque, au contraire, il est question de tout un chœur, un goût collectif est simplement hors de la question, et un goût qui se manifeste en lambinant sur les notes est un goût décidément détestable. Il en est encore ici comme de la lecture. Un lecteur peut mettre du goût dans ce qu'il lit : plus il le fait, et mieux il plaira. Du moment, au contraire, qu'un certain nombre de personnes lisent ensemble,

tout ce à quoi l'on peut raisonnablement s'attendre, c'est à une expression correcte de l'accentuation des mots et de la ponctuation de la phrase, et à une espèce d'unisson qui joint, pour ainsi dire, toutes les voix en une seule.

Mais, si les principes enoncés par les éditeurs du Graduel de Reims sont arbitraires en eux-mêmes, la manière dont ils les ont mis en pratique l'est bien davantage encore : car leurs notes à double et à triple durée sont, dans un nombre immense de cas, introduites de manière à être en contradiction flagrante avec le sens musical de la phrase; ce qui, entre parenthèse, a également lieu pour leur note losange. Il faut nous borner à un exemple ou deux, mais nous savons à peine lesquels choisir.

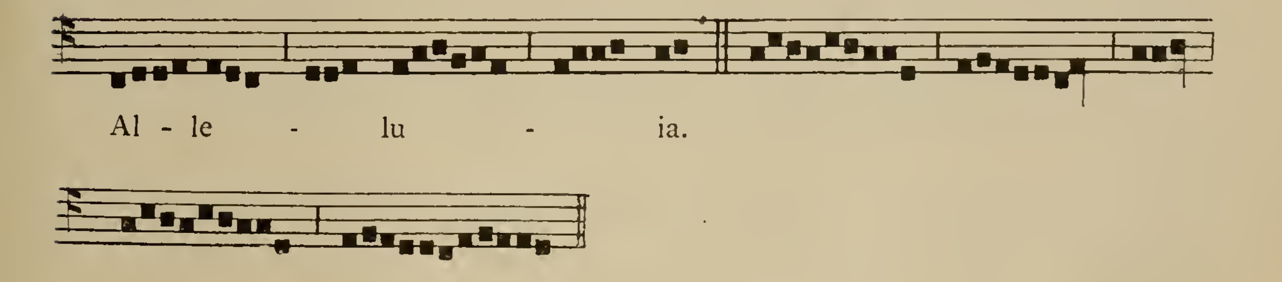


Le premier exemple forme une seule modulation en *ut,* et tout ce qui vient après la cinquième note n'est qu'une espèce de broderie sur la tonique; mais le triple *si* en gâte complètement le sens en formant un point d'arrêt sur le *la,* ce qui suggère une modulation en mineur, d'autant plus que le groupe suivant en est séparé par une barre.

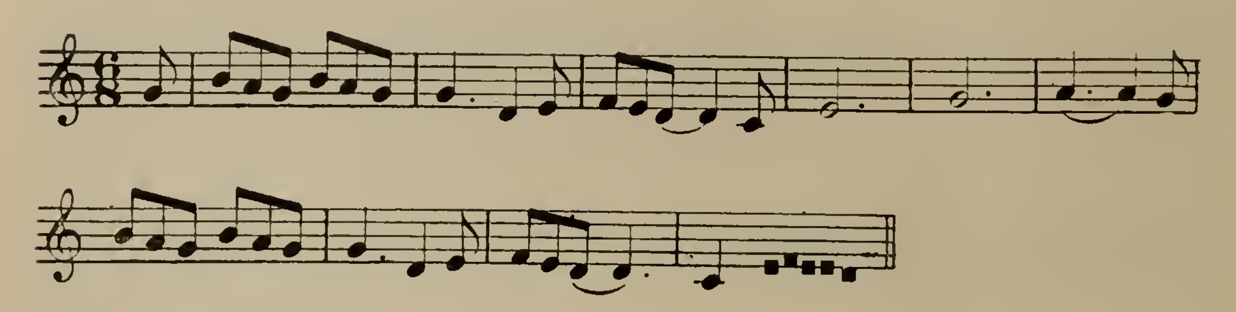
Dans le deuxième exemple, l'accent est sur la note la plus insignifiante du morceau.

Le troisième est un neume. Si quelqu'un peut le chanter pour la première fois sans hésiter, nous l'en félicitons.

En voici un quatrième qui mérite une place à part :



Les éditeurs nous disent, dans leur préface, que les neumes « sont, en réalité, des modulations cadencées et rythmées » : assertion évidemment fausse pour ceux qu'ils ont imprimés dans leur livre, à l'exception toutefois de celui qui précède; s'il y en a d'autres, ils nous ont échappé. Quant à celui-ci, nous ne pouvons que nous étonner qu'ils n'aient pas placé leurs barres de manière à faire ressortir le rythme convenablement. Nous allons donc le faire pour eux, tout en avertissant le lecteur, s'il trouve le résultat grotesque et ridicule, que ce n'est pas du tout un travestissement que nous faisons de cette ritournelle : nous ne faisons que la restaurer, nous guidant pour cela fidèlement sur les notes longues ou accentuées des éditeurs.



Cet *alleluia* avec son neume n'a jamais été composé d'un seul jet avec le verset, qui est *Beatus vir* du Commun des confesseurs; et ce dernier a, de plus, été considérablement manipulé, afin de s'accorder avec le neume. Nous parlerons de ces manipulations ailleurs.

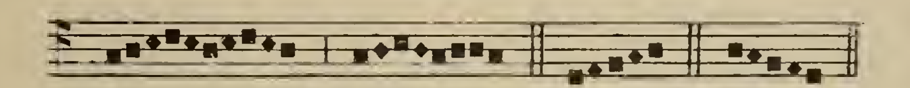
Pour revenir à notre sujet, nous avons dit qu'il y a dans le plain-chant des notes longues et des notes brèves. Les notes longues sont diversement nuancées, comme le sont les syllabes longues dans le langage parlé; et l'on peut les apprécier toutes les deux en pratique, beaucoup mieux qu'on ne peut les mesurer sur le papier.

Les notes brèves, comme nous l'avons fait observer, ont également leur analogie dans les syllabes brèves. Les éditeurs du Graduel de Reims prennent pour point de départ la note carrée, qu'ils appellent brève; et c'est celle-là qu'ils adaptent invariablement à une syllabe brève : il est vrai qu'ils la font toujours précéder d'une note à queue, et celle-là, nous disent-ils, a deux fois, plus ou moins, la valeur de l'autre; mais tout cela ne sert qu'à rendre la pronon-

ciation gênée et à lui enlever sa cadence naturelle. Ajoutez à cela qu'ils adaptent la même note carrée à toutes les syllabes longues et accentuées environnantes : de sorte que toutes celles-là devraient se prononcer comme si elles étaient brèves, ou toutes les brèves comme si elles étaient longues. En d'autres termes, il faut indistinctement donner la même valeur à chacune. C'est retomber dans cet exécrable mesurage dont nous avons parlé.

Ils auraient probablement répété que c'est au bon goût des exécutants à modifier ce qu'il y a de trop absolu dans l'énoncé. Cela ne peut signifier qu'une chose : savoir, que c'est aux exécutants à restaurer la prononciation des mots. Pourquoi donc n'ont-ils pas pris cette prononciation comme leur point de départ, en expliquant la valeur des notes ? S'ils s'y étaient pris ainsi, ils auraient trouvé qu'il ne leur en fallait que deux espèces. Au lieu de cela, ils ont commencé à rebours : puisque le texte est la partie principale du chant, ou plutôt, puisque le texte est le chant lui-même, il aurait été beaucoup plus simple, beaucoup plus intelligible et beaucoup plus pratique de dire qu'il faut le chanter comme il se prononce, que de charger la portée de quatre espèces de notes, de définir leur valeur, et d'ajouter que c'est à chaque exécutant à les modifier à son goût.

La note que nous appelons brève, doit de toute nécessité être admise dans les modulations groupées. Ceci est en même temps une affaire de théorie et une affaire de goût : de théorie, en tant qu'il s'agit de savoir quelles sont les notes qu'on peut rendre brèves; de goût, en tant qu'il s'agit de choisir celles qui balanceront le mieux la phrase : car il peut arriver qu'en les multipliant trop on pourrait entrecouper une modulation symétriquement, comme cela se fait dans la musique, ou bien lui donner une tournure saccadée ou sautillante qui pourrait même prêter au ridicule; comme, par exemple, si on chantait :



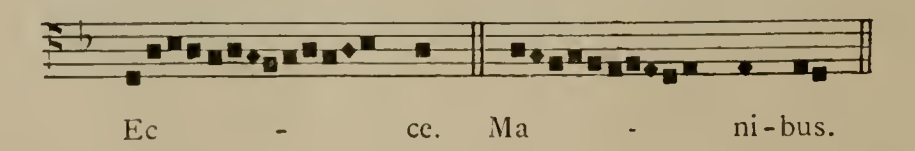
Une autre chose à considérer encore, c'est le style particulier de la composition. Il peut se faire qu'une mélodie ait un air de ma-

jesté et de noblesse qui envahit, pour ainsi dire, chaque note. Ici, des brèves introduites mal à propos pourraient gâter cet effet. C'est encore au goût à examiner chaque partie d'un pareil chant en particulier, et de n'en employer pas plus qu'il ne faut pour bien cadencer la phrase. Il est bon aussi, généralement, de chanter longues toutes les notes qui forment l'intonation d'un morceau, afin de donner à celle-ci un certain air de solennité.

Quant aux phrases où les notes brèves doivent s'insérer, le caractère particulier du plain-chant permet de formuler ce qui ressemble beaucoup à une règle générale. Pour peu qu'on examine un livre choral, on trouve que la phrase, soit qu'elle monte, soit qu'elle descende, est généralement serrée, et que les notes groupées se présentent le plus souvent sous la forme de quartes et de tierces diversement combinées. C'est cependant la tierce qui domine toujours, non seulement là, mais dans toutes les parties d'un chant, de sorte qu'il n'y a presque pas de ligne où il ne s'en rencontre. Or, dans un groupe de trois notes, comme dans un groupe plus considérable, il y a nécessairement un point de départ et un point d'arrêt : ce sont les notes qui constituent sa forme, et elles sont longues de leur nature. Quant à celle du milieu, on peut la chanter longue si on veut; mais, à moins qu'il n'y ait une raison particulière pour en agir ainsi, on sent facilement qu'on peut aussi la rendre brève; et c'est précisément cette note-là qu'on peut appeler par excellence la note brève du plain-chant.

Dans certains cas, comme nous venons de l'insinuer, la note du milieu doit rester longue. Il y en a probablement plus que nous n'en mentionnons ici, mais nous croyons que le plus grand nombre entre dans l'une des deux catégories suivantes :

Premièrement, lorsque plusieurs tierces se suivent immédiatement, alors, comme il a été dit, il ne faut rendre brèves que les notes qui balanceront le mieux la modulation; comme, par exemple :



Deuxièmement, lorsqu'un chant descend de la tierce à la tonique

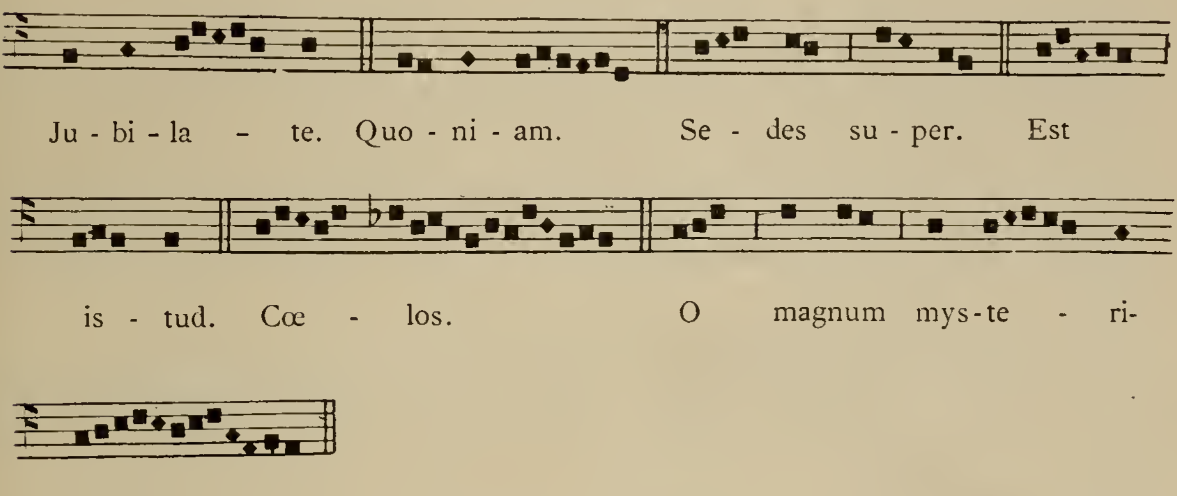
et se termine là, il faut rendre la seconde longue, parce qu'elle fait partie de la cadence :



Mais, lorsque la cadence se fait plus loin, la seconde devient brève :

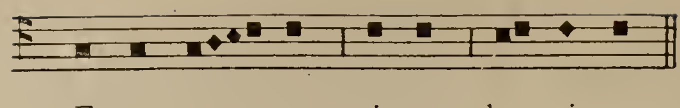


Une note fait le même effet que celle qui se trouve au milieu d'une tierce, quand elle se rencontre entre deux autres qui ont une accentuation bien décidée, à moins qu'elle ne soit accentuée elle-même :

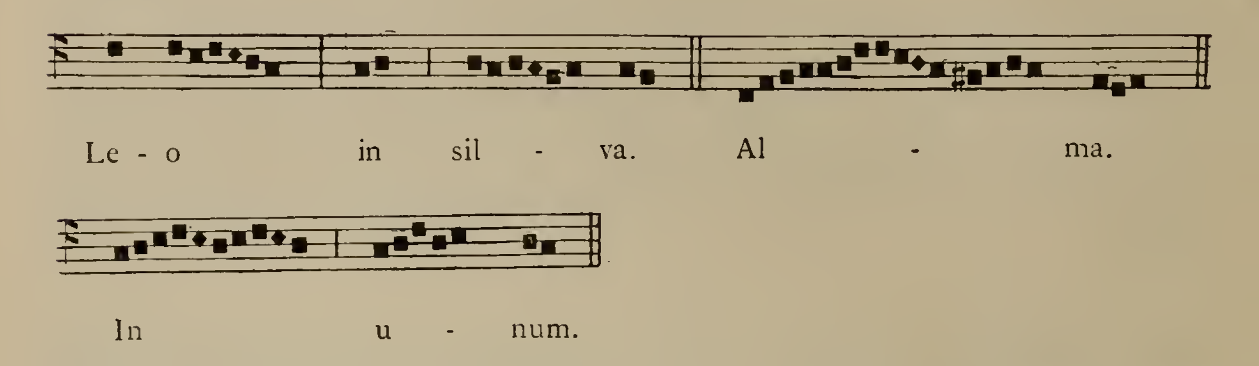


Ici les brèves descendent partout. Dans l'ordre ascendant, les notes qui se trouvent dans des positions plus ou moins semblables, n'ont pas l'air de permettre à la voix de les franchir si lestement, excepté la vraie tierce, lorsqu'elle se trouve entre la tonique et la quinte. Il peut y en avoir d'autres, mais il faut les découvrir une à une.

Il en est de même pour les tournures qui permettent de chanter deux brèves de suite. Nous venons de donner un exemple. Les cas les plus fréquents semblent se rencontrer entre la quinte et l'octave :



Quelquefois la mélodie a une tournure telle, surtout en descendant, qu'il faut décomposer cette quarte et en extraire tantôt la tierce *la-ut,* tantôt la tierce *sol-si.* Même dans cet exemple-ci nous préférerions allonger le *la;* mais dans d'autres cas il n'y a pas de choix. Il peut arriver encore que toutes les notes doivent rester longues :



Dans le premier extrait, le *la* est accentué, parce qu'il entre dans la cadence; dans le deuxième, la brève s'explique par l'accentuation générale de la phrase: dans le troisième, la brève descendante balance mieux la phrase que celles qu'on pourrait mettre dans la quarte.

On se plaint quelquefois que le plain-chant fatigue la poitrine et gâte la voix. Cela dépend de la manière dont on l'exécute. Il faut avouer d'abord que les différents morceaux qui composent un office sont nombreux et souvent très longs. Mettez cependant tous ces textes en musique; et, si c'est à leur multiplicité et à leur longueur qu'il faut s'en prendre, ceux qui les chanteraient devraient avoir encore plus raison de se plaindre, car ces mêmes textes s'y répéteraient probablement plus d'une fois; seulement, ils y vont avec plus de méthode et de jugement, et ils ne semblent pas partir de l'idée que la première chose que l'on attend d'eux, c'est qu'ils mettent dans chaque note toute la force d'intonation que leur voix est capable de produire. Or, quand il est question d'exécuter du plain-chant, on dirait que c'est là précisément la première chose que chacun a en vue; et cette habitude devient tellement invétérée,

que quelqu'un qui chante beaucoup de plain-chant devient presque incapable de chanter autre chose : on croirait toujours entendre des antiennes et des psaumes. Une seconde cause de la fatigue dont on se plaint, et une cause presque aussi efficace que la première, c'est qu'on ne chante pas les notes de manière à les lier suffisamment ensemble; on adopte, au contraire une manière de chanter qu'en style musical on pourrait appeler *staccato :* chaque note a son accent particulier; elles viennent toutes une à une, et chaque son nouveau coûte un nouvel effort. Ajoutez à cela que l'habitude générale est de chanter avec une lenteur accablante. On donne à ces notes forcées, à ces notes que l'on tire une à une de sa poitrine, deux ou trois fois la valeur qu'il leur faudrait, et l'on se plaint que le chant fatigue! Le plain-chant exécuté avec un entrain raisonnable par quelqu'un qui donne sa voix modérément ne devrait pas plus fatiguer que la musique. Nous ajouterons un troisième moyen, non seulement pour empêcher le plain-chant d'épuiser la voix, mais même pour entretenir sa flexibilité : c'est de chanter de manière à conserver la cadence générale de la phrase, et de ne pas rendre chaque note comme si toutes devaient avoir la même durée. Nous avons beaucoup insisté sur la nécessité de se servir de la brève, si l'on veut donner sa vraie signification à une mélodie et la rendre coulante. Or une mélodie qui est coulante, rendra la voix coulante également; et mieux on comprend la phrase, plus on la chantera avec goût; de sorte qu'au lieu de gâter la voix, le chant grégorien devrait plutôt servir à la cultiver.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

LE CHANT GRÉGORIEN ET SES ADVERSAIRES.

La critique, dont tant de personnes sont si prodigues envers le chant grégorien, est toujours en raison inverse de l'usage qui s'en fait. Il peut y avoir des exceptions individuelles, mais nous croyons que la vérité générale de la proposition est incontestable. C'est ce qui prouve que le chant liturgique est apprécié en proportion de la connaissance qu'on en a. Il faut donc bien qu'il y ait sous la surface de ce même chant quelque chose qui échappe à l'observation de ceux qui l'examinent seulement au point de vue musical. S'il n'en était ainsi, nos vieux antiphonaires auraient été depuis longtemps ensevelis sous la poussière de nos bibliothèques avec les autres reliques du moyen âge. Et cependant, au lieu de cela, nous trouvons invariablement que, tandis que toutes les controverses touchant le mérite comparatif de la musique et du plain-chant ont lieu là où ce dernier est peu connu et pratiqué; du moment, au contraire, que nous entrons dans des pays où il est exclusivement en usage, personne ne s'imagine plus que la musique moderne, comme on l'appelle, pourrait remplacer convenablement celle qu'on appelle et qui est en réalité ecclésiastique. Or c'est là un fait bien digne de l'attention de tout homme qui réfléchit, et son importance paraît sous un jour encore plus éclatant, quand nous considérons quel est surtout le peuple qui donne ces marques d'un goût que nos critiques devraient considérer au moins comme extraordinaire. Mais nous le demandons à tout homme sans préjugés, les habitants des grandes villes de France, comme, par exemple, Paris ou Lyon, ont-ils le sens du beau, en fait d'art

musical, plus émoussé que nous croyons l'avoir nous-mêmes? La fidélité avec laquelle un peuple qui a rompu avec toutes les traditions du passé, a conservé les graves et sobres mélodies que chantaient ses ancêtres, ne peut-elle s'expliquer que par la routine? Ceci pourrait à peine être le cas : car, quel que puisse être l'ensemble des imperfections du Français, on ne peut guère y ranger le manque de goût et un défaut d'appréciation de l'harmonie des choses. Si son attachement au chant ancien n'avait pas sa racine dans quelque chose de plus profond, c'est-à-dire, dans le chant lui-même, pour lui-même, il n'aurait jamais pu résister à l'amour de la nouveauté et aux attraits puissants de la musique, qui, presque partout ailleurs, ont été la cause que le chant grégorien a été, en tout ou en partie, abandonné. Le fait est que la France semble avoir été le seul pays où la liturgie de l'Église a trouvé de l'écho chez le peuple, où elle est devenue ce que nous pourrions presque appeler une institution nationale, et où, dans la succession des générations, elle a été pour les fidèles en général la grande maîtresse de la vie intérieure (1).

Ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient pieux et zélés, mais c'est surtout parce qu'ils voyaient loin, que, dès les premiers siècles, non seulement les évêques et les prêtres, mais des empereurs et des rois, comme Charlemagne et Robert le Pieux, se servaient de tous les moyens pour rendre les offices de l'Église populaires; et la France, depuis lors, n'a jamais cessé de cueillir les fruits de l'arbre qu'ils ont planté. On lit dans la Vie de saint Césaire d'Arles qu' « il voulait et même il forçait les simples laïcs de chanter des

(1) Nous ne savons pas où, ailleurs qu'en France, on trouve des ouvrages écrits pour le peuple tels que *l'Année liturgique* de dom Guéranger, *l'Année chrétienne* de Letourneux et d'autres, les écrits d'Avrillon, etc. Bien plus, où trouve-t-on ailleurs un livre de prières comme le *Paroissien?* Quant aux innovations du dix-septième et du dix-huitième siècle, si elles n'étaient pas autorisées, elles prouvent du moins qu'en France la liturgie est une question pratique et populaire. « Nous n'avons besoin », dit l'auteur de la *Vie du curé d'Ars*, « que de remonter cent ans en arrière, pour trouver le bréviaire généralement en usage chez des personnes d'un certain rang qui faisaient profession de piété ». C'est ainsi que Racine, dans une de ses lettres, demande qu'on lui envoie un des volumes du sien. Partout où les missionnaires français ont pénétré, ils ont apporté le goût du plain-chant. Un évêque français en Chine nous dit un jour que dans son église les offices se chantent aussi bien que dans aucune cathédrale de France; et une des scènes les plus édifiantes chez les sauvages qui ont été évangélisés par des prêtres français, c'est une grand'messe chantée dans la pauvre église de la forêt.

psaumes et des hymnes, et d'exécuter convenablement et à haute voix des proses et des antiennes, les unes en grec et les autres en latin ». Le commencement d'un de ses sermons, que nous copions ici, parle pour lui-même.

« Il m'est impossible d'exprimer en paroles la joie que le Seigneur m'a accordée par votre sainte et fidèle dévotion. Voilà des années que mon âme brûlait pour cet objet, et de toute la force de mon cœur je désirais que le Seigneur vous inspirât cette pratique de la psalmodie. C'est pourquoi je bénis le Seigneur et je lui rends continuellement les plus grandes actions de grâces de ce qu'il a daigné exaucer mes vœux : car, tandis que je formais le désir de vous voir chanter comme cela se pratique dans les villes voisines, Dieu a si bien disposé vos esprits, que, grâce à lui, vous vous en acquittez encore mieux » (1).

Peut-être objectera-t-on que tout ce que nous venons de dire peut facilement s'expliquer par l'influence puissante des souvenirs (2). Or nous sommes si loin de le nier, que nous regardons plutôt cette objection comme le point le plus fort de notre argument. Encore une fois, s'il n'y a rien dans le chant grégorien qui s'adresse au goût que son antiquité; si rien ne le recommande à l'esprit, sinon que toutes les générations qui nous ont précédés chantaient ces mêmes hymnes avant nous, la lutte entre la musique et le plain-chant sera de courte durée. La musique, en effet, exerce sur l'homme une influence irrésistible, on peut le dire. Les émotions qu'elle excite en lui partout, ne sont pas difficiles à contrôler dans le sanctuaire, et, sitôt que la foi s'en empare, elles rendent la prière douce et facile. Il semble qu'elle devrait avoir bien peu à craindre du plain-chant, si tout le mérite de celui-ci était de pouvoir sus-

(1) « Gaudium quod mihi Dominus de vestra sancta et fideli devotione concessit verbis non prævaleo explicare. Plures enim erant quod pro hac re æstuabat animus meus, et tota cordis intentione desiderabam ut istam psallendi consuetudinem vobis pius Dominus inspiraret. Unde benedico Dominum meum, et quantas possum jugiter gratias ago, qui dignatus est implere desiderium meum. Cum enim vos ego psallere desiderarem quomodo in aliis vicinis civitatibus psallebatur, taliter Deus præparavit animum vestrum, ut hoc etiam melius, adjuvante Domino, compleatis ». *Serm.* 284.

Le texte ci-dessus est cité par l'annotateur de ses ouvrages.

(2) L'argument est presque anéanti par la traduction : tant il y a de sens, nous oserions presque dire d'éloquence, dans l'expression anglaise *associations*. C'est pourtant un mot français ; néanmoins il est intraduisible. C'est comme qui dirait un enchaînement de souvenirs évoquant tout un passé. (*Note du traducteur.*)

citer en nous de vagues rêveries sur le passé. Mais les souvenirs dont nous parlons sont d'un autre ordre. Qu'est-ce, en effet, qui rend chaque anniversaire dans l'année ecclésiastique si cher à tout vrai chrétien, sinon les souvenirs qu'ils éveillent en nous? Les sentiments que nous éprouvons en assistant aux offices, ne sont-ils pas en proportion de la ferveur avec laquelle nous nous efforçons de les exciter en notre cœur? et si chaque mot de la liturgie a été recueilli par l'Église afin de nous aider à le faire efficacement, faut-il s'étonner si ceux qui savent profiter d'un moyen aussi puissant, y trouvent la plus grande consolation et la plus grande ferveur religieuse, lors même que les paroles qui servent d'aliment à leur piété ne se chantent que d'une manière qui flatte peu leur oreille extérieure? Un touriste d'Angleterre ou d'Amérique qui écoute avec une pitié peut-être pleine de mépris ce qui, en réalité, peut être un chant pitoyable, mais qui probablement est la seule personne dans toute l'église qui en détourne son attention, modifierait bientôt son opinion et deviendrait en peu de temps aussi indifférent à la manière dont le chant s'exécute, s'il empruntait un paroissien à quelqu'un des asistants, et apprenait de celui-ci à chercher des émotions religieuses et des moyens de s'exciter à la piété, non pas dans les accords sentimentaux de la musique, mais dans les paroles toujours appropriées de la liturgie.

Mais qu'il nous soit permis de demander à notre tour quelle espèce d'argument on peut tirer de la manière dont on exécute le chant en certaines parties de l'Europe, ce qui sert d'argument ordinaire à ceux qui pensent qu'il faut blâmer le plain-chant en lui-même. Sans nous arrêter à examiner si notre musique à nous est, en réalité, partout et toujours d'une nature telle que ceux qui paraissent être satisfaits du chant le plus pauvre ne pourraient jamais rétorquer notre argument, nous demandons simplement s'il est impossible de chanter un office grégorien de manière à satisfaire une oreille musicale. Si, lorsque nous engageons pour chanter la *musique* les meilleurs artistes que nous permettent nos ressources pécuniaires, nous prenons, pour exécuter le plain-chant, des hommes qui sont tout au plus capables d'arriver au bout d'un *Kyrie eleison*, il est clair que, dans ce cas, tout essai pour introduire le plain-chant dans nos églises doit infailliblement

échouer; mais il nous est tout à fait impossible de voir par quelle espèce d'argument on pourrait en faire retomber la responsabilité sur le chant lui-même (1).

Il nous semble qu'il n'y a rien à quoi cette controverse ressemble mieux qu'à celle qui était souvent à l'ordre du jour en France, dans des temps qui sont heureusement passés aujourd'hui, entre ceux qui défendaient la liturgie romaine et les partisans de la liturgie gallicane. Sur un point en particulier, l'argument revenait à ceci : Saint Ambroise était un grand saint, et saint Bernard en était un autre; mais, comme poètes latins, Santeuil, qui n'était pas un saint, et Coffin, qui mourut comme il avait vécu, c'est-à-dire, en hérétique obstiné, écrivaient d'une manière bien plus élégante et bien plus classique. Nous avons même entendu un jour un certain ecclésiastique prétendant s'étonner que quelqu'un pût lire sans éclater de rire une hymne de saint Ambroise qu'il citait. Nous ne répéterions pas cette inconvenance, si ce n'était qu'on lit et qu'on entend quelquefois des remarques où le chant ecclésiastique est traité presque avec la même légèreté. On dira peut-être que la musique, relativement au chant grégorien, est sur un meilleur pied que le Bréviaire gallican ne l'était vis-à-vis du Bréviaire romain. A cela nous répondons que les censures auxquelles nous faisons allusion ici, ne s'en prennent ni à une chose que l'Église n'a jamais autorisée, comme la liturgie gallicane, ni à une autre qu'elle ne fait

(1) Il y a quelques années, un écrivain, dans la *Revue de Dublin*, racontait à ses lecteurs comment il avait assisté un jour, dans une cathédrale de France, à une grand'messe célébrée dans une église complètement vide; et, dans un style tout à fait piquant, il attribuait ce manque total d'assistants à la pratique du chant grégorien. Nous nous demandions à cette époque pourquoi il n'avait pas ajouté que ceci lui arriva un jour ouvrier, et que cette messe était la messe capitulaire. Mais comment se fait-il que nous connaissons ce fait? Simplement parce qu'il n'y a pas de cathédrale en France, quelque vastes qu'elles soient toutes, qui, un jour de dimanche, ne soit passablement remplie de monde, et cela non seulement à la grand'messe, mais encore à vêpres. S'il nous prenait envie d'imiter un raisonnement aussi peu loyal, nous enverrions cet écrivain, quel qu'il soit, tout simplement à Rome; et là, après lui avoir fait compter sur ses doigts le peuple qui assiste à la grand'messe le jour même du dimanche, depuis celle qui se célèbre dans les grandes basiliques, où, entre parenthèse, il ne trouverait jamais personne, quoique la messe et les vêpres s'y chantent en excellente musique, jusqu'à la plus petite église paroissiale, où il ne verrait jamais qu'une poignée de monde; et, après lui avoir fait observer qu'il ne vient jamais à l'idée de personne d'assister aux vêpres du dimanche comme à un office régulier, nous finirions par nous écrier à son exemple : Voilà ce que la musique a fait pour le peuple de Rome!

simplement que permettre, comme la musique; mais qu'elles attaquent ce qui n'est ni plus ni moins qu'un point de sa discipline : et entreprendre de lui enseigner comment il faut qu'elle chante, suppose un manque d'humilité et de respect aussi grand que de vouloir lui apprendre comment il faut qu'elle prie.

Lorsque nous parlons de la liturgie de l'Église, il est bon d'observer que nous nous trouvons sur un terrain sacré, et que la nature même du sujet demande que nous le traitions avant tout au point de vue de la foi. N'y a-t-il aucune considération appartenant à l'ordre surnaturel attachée au fait qu'à travers tous les développements successifs de la musique séculière, c'est-à-dire, d'un art qui ajoute tant d'éclat à la célébration de ses offices, chose, disons-le encore, qu'elle n'ignore pas plus que nous, l'Église ne se soit jamais départie de l'usage de ce chant simple et sévère avec lequel elle a identifié chaque syllabe de sa liturgie? Ne faut-il voir là simplement que le résultat de son esprit conservateur? ou plutôt, ne nous est-il pas permis de croire qu'ici encore elle s'est laissé guider par l'inspiration du Saint Esprit, qui lui enseigne toute vérité? Encore une fois, le sujet lui-même peut bien nous permettre de nourrir une opinion semblable, et nous croyons qu'un catholique, sans parler d'un ministre du sanctuaire, devrait y songer à deux fois avant de la rejeter comme ne valant pas la peine de s'y arrêter.

Voilà pourquoi nous ne pouvons nous empêcher d'être péniblement surpris, chaque fois que nous entendons traiter ce sujet de manière à impliquer qu'après tout l'Église aurait pu avoir été mieux avisée, et qu'il est douteux que la musique dont elle n'a pas voulu ne soit pas, après tout, plus apte à porter à la piété que celle qu'elle a adoptée : comme s'il n'y avait rien de plus probable que, dans une pareille matière, l'Église fût sujette à tomber dans des méprises que, de notre part, un tant soit peu de goût suffirait amplement à corriger! comme si le premier venu était compétent pour lui enseigner avec quels accents il faudrait qu'elle s'adressât au Très-Haut, et jusqu'à quel point elle peut s'aventurer à se servir des sens comme d'avenues à l'âme, afin d'y exciter, non pas des émotions agréables, mais une piété vraie et solide! ou bien, pour considérer la question sous un autre aspect, comme s'il fallait croire que le plain-chant, en effet, était bon pour le moyen âge, et qu'il peut bien,

encore aujourd'hui, répondre aux besoins de ceux qui ont hérité de ces vieilles traditions monastiques et ne connaissent rien de meilleur; mais qu'en réalité il n'est plus en rapport avec notre goût plus pur et plus cultivé, et avec les progrès incontestables de l'art musical, dont l'Église ferait bien de tirer profit, si elle désire véritablement que ses enfants, dans le dix-neuvième siècle de son existence, apprennent enfin à assister dévotement à ses offices!

Le temps viendra où l'on rendra justice à la sagesse de l'Église, et ceux qui vivront après nous pourront encore s'étonner de ce qu'ils appelleront peut-être même notre manque de goût, en préférant au chant de l'Église, si exclusivement le sien, si différent de tout ce qui s'entend hors de ses murs, si dévot et si majestueux, si admirablement en rapport avec la grandeur et la sainteté de son cérémonial, une musique qui est la même, en espèce, que celle de nos théâtres et de nos salles de bal, et la vaut, hélas! rarement.

APPENDICE.

ARTICLE PREMIER.

Quel jour le chant grégorien jette sur la musique ancienne. — Les anciens connaissaient-ils l'harmonie?

« Peu de sujets de l'antiquité sont, comparativement, enveloppés d'une obscurité aussi impénétrable, et ont été traités par les savants avec une plus grande diversité de vues et d'opinions, que la théorie de la musique, et surtout des tons des Grecs et des Romains ».

« La cause de cette obscurité ressort du fait que les historiens qui se sont occupés de ces matières, se trouvent là, plus que dans toutes les autres, sans aucun jalon pour les guider et sans aucune des sources d'information requises. Tandis que les œuvres plastiques des anciens sont là comme des objets matériels qui s'adressent à la vue, pas une seule note de leurs productions musicales dont le son se soit prolongé jusqu'à nous. Quelques fragments insignifiants de musique grecque écrite — des signes sans vie — sont tout ce que nous possédons. Et même, ces misérables fragments sont non seulement en très petit nombre, mais, ce qui est le pire de tout, ils sont, à proprement parler, indéchiffrables, et nous ne savons pas avec certitude quel était l'effet qu'ils produisaient. Ce dernier fait saute suffisamment aux yeux quand nous considérons que ces mêmes manuscrits ont été plus d'une fois interprétés d'une manière différente par différents savants. Ajoutez à cela que ces interprétations produisent invariablement un effet si étrange, qu'on ne peut s'empêcher de conjecturer que ceux qui les ont faites et qui supposent

que ces mêmes fragments avaient le sens qu'ils leur donnent lorsqu'ils les traduisent en notes modernes, ont bien pu se tromper et les ont traduits d'une manière incorrecte : de sorte que, si un ancien Grec devait aujourd'hui ressusciter des morts, il serait choqué d'entendre ce que ces messieurs nous offrent comme des spécimens de la musique de son siècle si hautement cultivé » (1).

Les quelques fragments auxquels cet écrivain fait allusion, sont quatre odes grecques qu'un peu plus loin il appelle un jargon abominable, et il ne fait que leur rendre justice. Mais que ce soient là les seuls spécimens de la musique ancienne qui nous soient parvenus, voilà ce que nous nions absolument : car, si une grande partie de nos offices grégoriens ne sont, comparativement, que des imitations modernes, nous savons, d'un autre côté, qu'un très grand nombre de morceaux, les meilleurs que nous ayons, remontent jusqu'au temps de S. Grégoire, et quelques-uns, sinon tous, doivent être bien plus anciens encore. Ils peuvent avoir subi plus d'une modification durant tant de siècles, surtout lorsque nous considérons par combien de mains inhabiles ils ont passé, et sur quels malheureux principes ils ont été cent fois restaurés, corrigés, réformés ou centonisés. Néanmoins, il n'y a pas de doute qu'ils ne soient restés les mêmes en substance; et, centonisés ou non, il y a assez de données dans leur construction intrinsèque et dans la relation où ils se trouvent mutuellement, pour jeter un grand jour sur le sujet de la musique des anciens.

N'allons pas nous imaginer cependant que, lorsque nos chœurs exécutent quelqu'une de ces mélodies primitives, ou bien lorsque le célébrant entonne, par exemple, la préface, nous entendons actuellement un véritable spécimen de la musique populaire et quotidienne que chantaient les Grecs et les Romains. Nous ne pouvons nous empêcher d'admirer la profonde naïveté de quelques écrivains lorsqu'ils s'expriment sur ce sujet : ils commencent d'abord par donner aux tons grégoriens, en ne s'appuyant pour cela sur aucune autorité, les noms que les Grecs donnaient à leurs différents modes de musique; et ensuite, dans la simplicité de leur cœur, ils s'imaginent qu'ils nous feront croire que tout ce qu'un

(1) Gotfried Weber, *Théorie de la composition musicale*, appendice. Traduction anglaise de J. F. Warner.

Pythagore ou un Aristote ont écrit, disons sur le mode dorien ou phrygien, doit s'appliquer à la lettre à notre premier ou à notre troisième ton. Quels étaient le caractère et la qualité distinctive de ces différents genres de musique? voilà ce qu'il ne nous sera jamais donné de connaître; mais, lors même que nous saurions qu'au fond quelques-uns des soi-disant modes de notre plain-chant ont été calqués sur des modes plus anciens, ce qui peut très bien avoir eu lieu, cette connaissance ne nous en dirait pas plus touchant le caractère et les effets de ces derniers, qu'un répons du sixième ton ne pourrait nous en dire sur un morceau de musique italienne ou allemande écrit en *fa*.

Du moment que nous savons que la musique des anciens était rythmique, nous n'avons besoin d'aucun procédé de raisonnement pour comprendre immédiatement qu'elle ne devait pas plus ressembler au plain-chant que ne le fait la musique qu'on appelle moderne; et nous n'avons pas le moindre doute que, pour un ancien Romain qui l'entendait pour la première fois, le même plain-chant devait paraître aussi étrange et aussi nouveau qu'il le paraît aujourd'hui pour quiconque l'entend dans les mêmes circonstances. Toutefois, il faut nous rappeler que l'essence de la musique n'est pas dans le rythme, mais dans le son; et, par conséquent, que les lois qui gouvernent le son existent avant le rythme et indépendamment de lui. Il suit de là que, quoique notre plain-chant soit, sous plus d'un rapport, bien différent de la musique, il peut cependant nous fournir plus d'une donnée sur l'état de l'art musical chez les anciens.

Et d'abord, leur méthode de notation peut avoir été aussi primitive qu'il nous plaît de nous l'imaginer, et ils peuvent s'être servis dans leur théorie de tous les termes baroques qu'on leur attribue, depuis *peripate hypatou* jusqu'à *hypoproslambanomenos :* il suffit de savoir qu'ils se comprenaient, et que l'exécution de leur musique ne portait aucune trace de l'état imparfait de la notation ou de l'originalité de la nomenclature. Si leur terminologie était différente de la nôtre, les anciens chants prouvent virtuellement qu'en pratique les deux signifient la même chose (1). Le premier morceau de plain-

(1) On dit que de tous les ouvrages qui ont été écrits par les anciens sur la musique,

chant qui nous tombe entre les mains, nous apprend de la manière la plus claire et la plus positive, non seulement qu'ils avaient une notion correcte sur la nature de l'échelle musicale, mais qu'ils connaissaient et réduisaient en pratique les lois qui gouvernent les relations mutuelles des tons. Or toute la science de la musique est là; tout le reste n'est que de simples développements. Ce serait tomber dans une immense erreur que de vouloir juger par l'œuvre de saint Grégoire de ce qu'un compositeur pouvait faire anciennement: premièrement, parce que la musique rythmique est une chose bien différente de celle qui a du rythme; et deuxièmement, parce que nos tons doivent se tenir dans certaines limites, tant par rapport aux voix que par rapport aux gammes qui entrent dans le système : mais, dans ces mêmes limites tout est visiblement sujet à ce qu'on appelle les principes modernes, comme nous croyons l'avoir amplement prouvé. Que nos théoriciens se mettent seulement à examiner les faits qui se rattachent au troisième et au quatrième ton, et il faudra absolument ou bien qu'ils admettent nos conclusions ou bien qu'ils acceptent les faits en aveugles.

En second lieu, si la musique des anciens était écrite dans une position uniforme, un fait sur lequel nous ne pouvons que faire des conjectures, mais qui néanmoins est plus que probable, le système grégorien nous enseigne non seulement qu'ils l'exécutaient dans des tons différents, mais qu'ils savaient rattacher ensemble des morceaux détachés, construits dans des tons harmoniquement en rapport. Quel maître leur avait enseigné cette science? Le même qui nous l'a enseignée à nous, c'est-à-dire, la nature; et, comme ici il n'y a qu'un chemin, il fallait non seulement qu'ils s'y engageassent bon gré mal gré, mais il est absolument impossible qu'ils aient pu s'aventurer dans un autre.

il y en a vingt qui sont venus jusqu'à nous. Nous voudrions bien savoir combien il y a là de pure théorie, c'est-à-dire, de ce qu'on appellerait aujourd'hui acoustique, et combien de musique pratique. Nous n'avons jamais eu l'occasion d'aller bien avant dans cette matière; mais, d'après le peu que nous avons lu, il nous semble que certains écrivains bâtissent leurs théories de la musique ancienne sur des prémisses à peu près semblables à celles que fourniraient nos traités de physique à un homme qui voudrait écrire sur la musique moderne. Que Pythagore, par exemple, ait découvert la formule de l'échelle, qu'a cela à faire avec la musique, qui était cultivée bien avant lui? Et c'est cependant sur cette découverte que plus d'un auteur fait reposer sa théorie sur la différence entre la musique ancienne et la moderne!

Mais une question ressort de celle-ci : faut-il accepter comme vraie l'assertion que font tant d'écrivains, savoir, que les anciens n'avaient aucune notion sur ce qu'on appelle proprement harmonie? Ils n'en savent positivement rien, mais c'est comme une espèce de dicton qu'ils se passent les uns aux autres. Si la chose était vraie, il faudrait croire que, chez les Grecs et les Romains, tous les instruments jouaient et toutes les voix chantaient en unisson; et que, durant tant de siècles que la musique était non seulement cultivée, mais en honneur, personne ne s'est aperçu qu'on pouvait combiner les uns et les autres en accords.

Mais, avant de répondre par des faits positifs à la question énoncée, il nous prend envie de la traiter d'abord quelque peu *a priori*.

L'harmonie ne repose sur aucune autre chose que sur un certain effet agréable qui est produit par le son simultané de certaines notes. Faut-il donc que nous croyions nécessairement qu'un fait pareil ne vint jamais sous l'observation d'hommes qui non seulement sont nos maîtres dans chacun des arts qui ont pour objet le beau, mais qui, par dessus le marché, avaient des oreilles comme nous? Depuis plus de trente ans que nous avons vécu sur la côte du nord ouest de l'Amérique, nous avons fréquemment entendu les sauvages convertis réciter leurs prières en commun. Psalmodier serait plutôt le mot : car la même note se soutient d'un bout à l'autre, et cela d'une telle manière, que chaque syllabe s'entend comme si elle était prononcée par une seule voix. Quand les assemblées sont nombreuses, l'effet, surtout à une certaine distance, est extrêmement agréable : car toutes ces voix, d'hommes, de femmes et d'enfants, tombent chacune à sa propre portée, de manière à former invariablement des accords majeurs ou mineurs, et il nous est arrivé plus d'une fois de distinguer un accord de septième bien défini. Or, si quelqu'un voulait remarquer à ce propos que ni les Grecs ni les Romains n'entendirent jamais les sauvages de l'Amérique dire leur chapelet ensemble, nous aurions là un excellent spécimen de l'espèce d'arguments sur lesquels semble reposer la croyance que les hommes qui, au dire d'Aristote, savaient imiter les simples cris de la nature de manière à exciter la sympathie et à disposer à la tristesse, ne s'étaient jamais aperçus de l'effet que produit la combinaison de certains sons musicaux. Il est beau-

coup plus croyable que, chez un peuple pareil, s'il n'avait existé que deux instruments de musique, sans parler de leurs propres voix, on aurait vite découvert que rien n'est plus facile que de faire une combinaison semblable.

Aristote, après avoir donné comme son opinion que la musique devrait faire partie de l'éducation de la jeunesse, dit que « tout instrument complexe et difficile devrait être banni de la pure région de l'éducation, et abandonné à l'étalage sordide des praticiens mercenaires qui cultivent la musique, non pas pour un but salutaire, mais pour la basse satisfaction du vulgaire ignorant » (1). Ces sentiments, soit dit entre parenthèse, étaient tout à fait dignes de l'orgueil d'un philosophe païen pour lequel chaque chose devenait sordide dès qu'elle était en contact avec les basses classes; et il n'est pas facile de voir comment des hommes qui nourrissaient une opinion semblable, avaient pu aimer la musique pour elle-même. En tout cas, nous apprenons ici qu'il y avait chez les Grecs des instruments complexes et difficiles; et nous pouvons raisonnablement conclure de là que l'effet qu'ils produisaient devait être agréable en proportion, le principal, sinon le seul motif qui aurait pu engager le vulgaire ignorant à les écouter : car on ne peut guère supposer que le peuple en général est capable d'apprécier la difficulté d'exécution d'un instrument musical; tandis que, d'un autre côté, nous ne croyons que rendre justice à un ancien Athénien, de quelque rang qu'il fût, en disant qu'il n'avait pas le goût assez simple pour donner son argent afin d'entendre souffler dans un chalumeau, ou, comme un vrai sauvage, pour tomber en extase à la vue d'une grosse caisse.

Si nous savions quelle était la nature de ces instruments, nous pourrions peut-être nous faire une idée de la nature de la musique, des connaissances du compositeur et de l'habileté du praticien. Ainsi, par exemple, si les anciens Grecs avaient connu l'orgue, nous serions curieux de savoir comment on s'y prendrait pour nier qu'un pareil instrument, quelque imparfait qu'il eût pu être, les eût tôt ou tard initiés au secret des règles de l'harmonie; à moins qu'il ne faille croire que pas un seul de leurs innombrables musi-

(1) Politique, *loc. cit.*

ciens, qui se succédèrent d'âge en âge, ne se fût jamais mis dans la tête de faire ce que chez nous des enfants font tous les jours, c'est-à-dire, chercher des accords.

Peut-être nous sera-t-il donné de découvrir que l'orgue était, en effet, connu chez les Grecs. Commençons d'abord par établir que de tous les instruments il était un de ceux qui étaient les mieux connus des Romains. Saint Augustin sera de nouveau notre autorité. Voici ses paroles : « Tous les instruments de musique sont appelés des orgues. Non seulement appelle-t-on un orgue celui qui a un grand volume et dans lequel on se sert de soufflets, mais tout corps qui est apte à produire un air et dont un musicien se sert comme d'un instrument, s'appelle un orgue » (1).

Il fallait bien que l'orgue existât partout et qu'il fût connu de tout le monde, pour que le nom qui est commun à tous les instruments finît par lui être donné exclusivement, et qu'il devînt nécessaire d'apprendre au peuple que les autres pouvaient s'appeler orgues aussi. Cassiodore, qui naquit en 514, c'est-à-dire, cent soixante ans après saint Augustin, nous donne une description qui est plus explicite; elle aurait pu avoir été écrite hier.

« Un orgue est une espèce de tour formée de divers tuyaux et destinée à rendre un son très volumineux au moyen de soufflets; et, afin qu'elle puisse produire une modulation agréable, elle est pourvue en dedans d'un certain nombre de petits leviers de bois, lesquels, sous la pression méthodique des doigts de l'organiste, rendent un son extrêmement vaste et mélodieux » (2).

Aux temps où vivaient saint Augustin et Cassiodore, il était difficile à un homme de cultiver tranquillement les arts que favorise la paix, et en particulier de passer ses heures de loisir à inventer ou à perfectionner des instruments de musique. Aussi verrons-nous bientôt que ce ne furent pas les Romains qui furent les inventeurs de l'orgue, mais qu'ils l'avaient reçu d'un peuple plus ancien. L'or-

(1) « Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur quod grande est, et inflatur follibus; sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur ». *In psalm.* LVI, n. 16, v. 9.

(2) « Organum itaque est quasi turris diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur; et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiori parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes, grandissimam efficiunt et suavissimam cantilenam ». *In psalm.* CL.

gue décrit par ces deux écrivains était ce qu'on peut appeler l'orgue ancien. C'était une construction semblable à une tour : qu'est-ce qui aurait pu la rendre telle, sinon le nombre et la grandeur de ses tuyaux? Ceci doit supposer un certain nombre d'octaves et probablement de jeux. On le jouait avec les doigts, et même avec des doigts rapides, comme nous le verrons dans une autre description. Enfin, il rendait un son non seulement grand et volumineux, mais encore très doux et très suave. Or « grand » et « volumineux » peuvent bien s'appliquer à un son produit par des tuyaux de bronze; mais ces mêmes tuyaux, surtout joués seuls et dans les octaves aiguës, ne peuvent rendre un son doux et suave : de sorte que les *diversæ fistulæ* de Cassiodore pourraient très bien signifier des tuyaux de différentes espèces, en d'autres termes, différentes espèces de registres. Pour cela, il n'aurait fallu qu'employer un autre genre de matériaux, et de matériaux qui devaient nécessairement être plus simples et plus faciles à travailler que le bronze, qui semble avoir été la matière première.

Le plain-chant n'aurait jamais pu se jouer sur cet orgue, même sans être harmonisé, à moins que celui-ci n'eût eu autant de chromatiques que le nôtre : car les quatre premiers dièses entrent dans les gammes fondamentales du premier groupe, et le *si* bémol, qui est le cinquième, appartient au second. Nous ne disons pas que l'orgue fut admis de si bonne heure dans les églises chrétiennes; mais, si la construction harmonique du chant était la même que celle de la musique ordinaire, ce dont on ne peut douter un seul instant, il fallait, pour jouer celle-ci, autant de chromatiques qu'il en aurait fallu pour jouer celui-là. Croit-on, par hasard, que l'orgue des anciens n'avait qu'une gamme? Mais alors cet orgue, c'est-à-dire, l'instrument par excellence des mêmes anciens, attendu qu'il avait fini par usurper le nom qui primitivement était commun à tous, non seulement n'aurait pu jouer qu'une partie minime des airs qui se composaient, mais il serait devenu pratiquement inutile. Il y a à peine une antienne, si courte qu'elle soit, qui ne soit construite au moins dans deux gammes; le *si* bémol se rencontre presque à chaque ligne du chant, et il y a des morceaux qui font jusqu'à quatre et cinq modulations différentes; et, pour pouvoir rendre, même en *ut*, les airs les plus simples représentés

dans nos livres par le cinquième et le septième ton, il aurait fallu se servir au moins d'un dièse et de deux bémols. Sur le papier on peut bien déguiser un *fa* dièse en un *si* naturel, un *si* bémol en un *fa*, et un *mi* bémol en un *si* bémol; mais dans un instrument quelconque une transposition de cette nature est simplement impossible. Plus nous réfléchissons sur ce sujet, en prenant le chant grégorien pour seul point de départ, et plus notre conviction acquiert de force, que l'orgue ancien devait être, en substance, entièrement semblable au nôtre. Peut-être était-ce là l'instrument complexe et difficile dont parle Aristote, et qui plaisait tant au vulgaire; d'autant plus que, d'après ce que nous allons entendre dire par saint Augustin, on en tirait plus que de la mélodie.

Plus tard nous entendrons encore parler d'orgues : ainsi, par exemple, on dit que dans le douzième siècle les touches avaient de quatre à cinq pouces de large et devaient se presser avec les poings. Mais il faut nous rappeler quelle dévastation avait, sur ces entrefaites, passé sur le monde ancien, et comment un monde nouveau s'élevait péniblement sur ses ruines. Des monuments d'une nature bien plus durable avaient été réduits en poussière, et interpréter la description de Cassiodore par ce que nous lisons d'un orgue d'Oxford du douzième siècle, serait tout aussi rationnel que si nous prenions les sculptures grossières de la même époque comme des spécimens de ce que pouvaient faire les artistes de Rome ou d'Athènes; et il est encore tout aussi rationnel de conclure que les chromatiques étaient inconnues dans ces deux villes, parce qu'on dit qu'elles furent inventées à Venise également dans le douzième siècle.

Julien l'Apostat nous a donné la description de l'orgue que voici :

Quam cerno alterius naturæ est fistula : nempe
Altera produxit fortasse hanc ænea tellus.
Horrendum stridet, nec nostris illa movetur
Flatibus, at missus taurino e carcere ventus
Subtus agit læves calamos perque ima vagatur.
Mox aliquis velox digitis, insignis et arte
Adstat, concordes calamis pulsatque tabellas.
Ast illæ subito exiliunt et carmina miscent (1).

(1) Le roseau que je vois est d'une autre nature : c'est-à-dire qu'il paraît être sorti d'une terre d'airain. Ce ne sont point nos souffles qui le mettent en mouvement avec ce sifflement horrible; mais un vent qui s'échappe d'une prison de cuir fait agir par

Voyons maintenant si cet orgue était une invention romaine. Dans son commentaire sur le cent cinquantième psaume, et en expliquant le texte suivant : « Louez-le avec le tambourin et le chœur, louez-le avec les cordes et l'orgue », saint Augustin dit de nouveau : « Orgue est le nom générique de tous les instruments de musique, quoique l'usage ait prévalu d'appeler proprement des orgues ceux qui se jouent avec des soufflets ; duquel genre je ne pense pas qu'il est question ici : car, comme *organum* est un mot grec, commun, ainsi que je le disais, à tous les instruments de musique, les Grecs appellent d'un autre nom celui qu'on joue à l'aide de soufflets ».

C'est donc des Grecs que les Romains avaient reçu leur orgue ; ce qui ne prouve pas du tout que ce sont les premiers qui l'ont inventé.

Mais nous avons suggéré l'idée qu'un peuple, et un peuple aussi hautement civilisé et aussi ami des arts, et en particulier de la musique, n'aurait jamais pu posséder l'orgue sans s'initier aux règles de l'harmonie ; et le fait est que l'une ne se conçoit pas sans l'autre. Or peu importe quand ou comment les anciens aient acquis cette science : il est de fait qu'ils jouaient des harmonies sur leurs orgues. Témoin de nouveau saint Augustin ; nous n'avons qu'à finir notre citation.

« Auxquels instruments il (le Psalmiste) a peut-être ajouté l'orgue, afin de signifier par là qu'il ne faut pas qu'ils résonnent chacun à part, mais qu'ils résonnent ensemble, avec une diversité qui soit parfaitement d'accord, *de la même manière qu'on s'en sert dans l'orgue* ». Il ajoute ensuite : « Même alors les saints de Dieu auront leurs différences, consonantes et non dissonantes, c'est-à-dire, consentantes et non dissidentes, de la même manière que le concert le plus suave se compose de sons diversifiés en effet, mais non pas en désaccord » (1).

dessous les chalumeaux polis et remplit la partie inférieure. Bientôt un homme aux doigts rapides et insigne dans l'art se présente, et touche les petites planchettes qui correspondent avec les tuyaux. Aussitôt ceux-ci se mettent à résonner et jouent toute espèce d'airs.

(1) « Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum, quamvis jam obtinuerit consuetudo ut organa proprie dicantur ea quæ inflantur follibus : quod genus significatum hic esse non arbitror. Nam cum organum vocabulum græcum sit, ut dixi,

Peut-être le lecteur sera-t-il maintenant préparé pour l'extrait suivant de Cicéron :

« De la même manière que dans les instruments à cordes ou dans les flûtes, et même lorsque les voix se font entendre, il faut faire ressortir d'une variété de sons une certaine consonance, que des oreilles cultivées ne peuvent supporter lorsqu'elle est altérée ou discordante ; et cette consonance résultant de la combinaison des voix les plus dissemblables devient cependant réglée et d'accord : ainsi, des classes haute, basse, moyenne et intermédiaire, comme d'autant de sons, l'unité d'une cité se trouve établie d'une manière conforme à l'ordre, par l'accord des éléments les plus variés; et ce que les musiciens appellent harmonie en chantant, est ce qui est concorde dans une cité » (1).

Sans ajouter trop d'importance à la réflexion, nous appelons néanmoins l'attention du lecteur sur les termes quelque peu redondants de la comparaison. Le peuple est généralement divisé en classes, haute, basse et moyenne. Pourquoi Cicéron y ajoute-t-il le mot « intermédiaire », qui, en réalité, n'a ici aucun sens distinctif? Ne pouvons-nous pas croire qu'il ne s'en est servi que pour rendre la comparaison plus parfaite, attendu que l'harmonie est également composée de quatre parties?

Saint Augustin exprime la même idée dans sa *Cité de Dieu*. Il semble l'avoir prise dans Cicéron, et, de fait, il cite le passage ci-dessus dans le vingt et unième chapitre de cet ouvrage.

« Un concert rationnel et bien ordonné, produit par des sons divers, suggère, dans une ville bien gouvernée, l'unité, qui est rendue compacte par l'agrément de ses divers éléments » (2).

generale omnibus musicis instrumentis, hoc cui folles adhibentur alio Græci nomine appellant. Quibus fortasse addidit organum, non ut singulæ sonent, sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinatur in organo. Habebunt enim etiam tunc sancti Dei differentias suas consonantes, non dissonantes, id est, consentientes, non dissentientes; sicut fit suavissimus concentus ex diversis quidem, sed non inter se adversis sonis ». *En. in Ps.*, ps. CL, 7.

(1) « Ut enim in fidibus aut tibiis, atque, ut in cantu ipso ac vocibus, concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum aut discrepantem aures eruditæ ferre non possunt; isque concentus ex dissimilimorum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens, sic ex summis et infimis et mediis et interjectis ordinibus, ut sonis, moderata ratione civitas consensu dissimilimorum concinit; et quæ harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia ». (*De Repub.*, lib. III, cap. XLII)

(2) « Diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus, concordi varie-

Si quelqu'un avait la patience d'aller à la recherche de passages semblables dans les saints Pères et d'autres auteurs anciens, il est probable qu'il en trouverait plus d'un où quelque allusion est faite en passant à l'harmonie. Les suivants sont de Clément d'Alexandrie : « Vous pouvez encore entendre par musique la consonance ecclésiastique de la loi et des prophètes ensemble avec celle des apôtres et de l'Évangile » (1).

« De la même manière que la note supérieure, alors même qu'elle va en sens contraire avec la note inférieure, produit cependant avec elle une seule harmonie... ainsi la philosophie grecque et barbare a recueilli une certaine parcelle arrachée de la vérité éternelle, non pas de la mythologie de Bacchus, mais de la théologie du Verbe éternel » (2).

Dieu « a arrangé l'universalité des choses avec justesse et en cadence, et il a appris aux éléments discordants à former un concert tel, que tout cet univers pût former une certaine espèce d'harmonie » (3).

Saint Grégoire de Nysse fait exactement la même comparaison. « La disposition de cet univers est une espèce d'harmonie et de proportion musicale unie dans un ordre et une combinaison multiforme et variée, et conséquente avec elle-même » (4).

Saint Augustin, parlant de cette « coaptation », c'est-à-dire, de cet ajustement mutuel de parties « que les Grecs appellent harmonie », dit que nous en avons naturellement le sens si profondément imprimé en nous, que ceux qui ne sont pas initiés ne peuvent s'em-

tate compactam bene ordinatæ civitatis insinuat unitatem ». (*De Civ. Dei*, lib. XVII, cap. xiv.)

(1) « Aliter quoque acceperis musicam pro consonantia ecclesiastica legis et prophetarum simul et apostolorum cum Evangelio ». (*Strom.*, lib. VI, cap. xi.)

(2) « Quemadmodum summa chorda, licet sit imæ contraria, tamen ambæ unam harmoniam edunt.... sic ergo et barbara et græca philosophia æternæ veritatis avulsam quamdam particulam, non e Bacchi mythologia, sed ex æterni Logi theologia, decerpsit ». (*Ibid.*, lib. I, cap. xiii.) Il s'agit ici de ce qu'on appellerait aujourd'hui le mouvement contraire; et comme ce mouvement n'est pas le seul, nous avons traduit *licet* par « alors même ». Entendue ainsi la comparaison est admirable.

(3) « Universitatem rerum apteque, numeroseque concinnavit, et elementa dissonantia sic docuit servare concentum, ut totus hic mundus harmonia quadam constaret ». (*Cohortatio ad gentes*, cap. i.)

(4) « Universi hujus dispositio musica, quædam harmonia et convenientia est, multiformi quodam varioque ordine et concinnitate secum copulata, sibique ipsa consentiens ». (*In Ps.*, cap. ii.)

pêcher d'en faire l'expérience, soit qu'ils chantent eux-mêmes, soit qu'ils entendent d'autres chanter. « Par elle », ajoute-t-il, « les voix les plus aiguës s'accordent d'une telle manière, que si quelqu'un produit une dissonance, elles choquent d'une manière violente, non pas la science, que la plupart ne possèdent pas, mais le sens même de notre ouïe » (1).

Un moderne ne parlerait pas autrement. Mais écoutons Sénèque. « Vous m'enseignez comment des voix graves et des voix aiguës parviennent à s'accorder, comment des cordes rendant des sons différents produisent de l'harmonie : faites plutôt que mon esprit soit d'accord avec lui-même et que mes projets ne se contredisent pas » (2).

Mais le système harmonique des anciens était-il exactement le même que le nôtre? Ici il faut faire une distinction. Le seul fondement nécessaire, naturel et immuable de ce système est d'abord l'échelle majeure avec son harmonie, et ensuite la formation des échelles dérivées, majeures et mineures, et, par conséquent, leur modulation réciproque l'une dans l'autre. Si les anciens ont possédé quelque connaissance de l'harmonie, il faut absolument qu'elle ait été basée sur ces deux données : premièrement, parce qu'il n'y en a pas d'autre possible, et deuxièmement, parce que la construction du système grégorien le prouve jusqu'à l'évidence. Douter de ce fait serait équivalent à se demander si leur arithmétique était fondée sur nos quatre règles.

Tout le reste ne touche pas le moins du monde à la question, parce que, du moment que nous sortons des premiers principes, nous nous trouvons en face de certains développements qui n'affectent la musique qu'accidentellement; et cela, soit que nous considérions sa construction ou progression intrinsèque, soit que nous portions notre attention sur les développements que doivent lui avoir donnés le nombre et la nature de nos instruments.

(1) « Et sic nobis insita naturaliter... ut nec imperiti possint eam non sentire, sive ipsi cantantes, sive alios audientes : per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, non scientiam ejus experti sunt plurimi, sed ipsum sensum auditus nostri vehementer offendunt ». (*De Trinit.*, lib. IV, cap. II.)

(2) « Doces me quomodo inter se acutæ ac graves voces consonent, quomodo nervorum disparem reddentium sonum fiat concordia : fac potius quomodo animus secum meus consonet, nec consilia mea discrepent ». (*Epist.* LXXXVIII.)

« Tout ce que la théorie de la composition musicale peut faire », dit Weber, « consiste principalement à découvrir les progressions qu'on trouve être habituellement répugnantes et désagréables à l'oreille; à déduire de là des règles qui généralement (à peine universellement) se trouvent être vraies, et à apprendre, par le moyen de celles-ci, à éviter des progressions désagréables » (§ 2).

C'est donc l'oreille qui est le juge en dernier ressort de ce qu'il appelle « l'abondance des règles et des prescriptions, et surtout la multitude de *prohibitions* que les écrivains sur la musique ont mises en pratique avec une assiduité particulière et véritablement prodigieuse ». En d'autres termes, toutes ces règles doivent être plus ou moins arbitraires; ou bien il faut qu'elles aient été basées sur quelque conclusion du particulier au général, attendu qu'il n'y a pas un seul compositeur qui se fasse le moindre scrupule de les transgresser l'une après l'autre, chaque fois que cela lui convient.

Ce que l'oreille permettait ou défendait aux anciens, serait certainement intéressant à connaître. Après tout, leur musique peut avoir été, en substance, de très près, semblable à la nôtre; très certainement leurs mélodies doivent l'avoir été, car le plain-chant ne peut plus ici être pris pour terme de comparaſson, à cause de sa construction exceptionnelle; peut-être y avait-il dans leurs harmonies plus d'une chose que nous, qui avons l'oreille accordée, pour ainsi dire, d'une certaine façon et qui avons contracté un certain goût, fruit de l'habitude, trouverions répugnante et désagréable; peut-être, au contraire, les anciens, s'ils pouvaient écouter notre musique, y découvriraient-ils plus d'une progression pour eux étrange et fautive. Sur quoi pourrait-on se baser pour nier que leurs musiciens étaient à la hauteur de leurs sculpteurs et de leurs poètes? On se sent volontiers porté à rire quand on lit certaines aventures arrivées, dit-on, à Zeuxès et à Apelles, et on peut le faire avec impunité, car leurs peintures ont été effacées par le temps. Si on respecte les noms de Praxitèle ou de Phidias, ne serait-ce donc que parce qu'ils ont exercé leur art sur une matière plus durable? Il est plus que probable que, si leurs ouvrages n'étaient pas là pour exciter notre admiration, on traiterait leur mémoire avec tout aussi peu de cérémonie; et un sculpteur moderne croirait recevoir un compliment équivoque, si quelqu'un qui ne connaîtrait ces grands maîtres que sur les on-dit des anciens, lui

affirmait qu'il n'est pas entièrement indigne de marcher sur leurs traces; tandis que le plus pauvre de nos versificateurs croirait qu'on se moque de lui si, rien que sur des données de la même nature touchant les poètes anciens, on l'appelait un autre Homère ou un second Virgile.

La plus modeste conclusion que nous puissions déduire de tout cela, c'est qu'il ne faut pas entièrement ajouter foi à ce qu'à peu près tout le monde semble assurer, du moins virtuellement : savoir, que, sous le rapport du goût et de l'art musical, l'élite de la société d'Athènes et de Rome n'était pas beaucoup plus avancée que les sauvages de l'Amérique ou de l'Australie.

ARTICLE DEUXIÈME.

La théorie des échelles, abstraction faite du plain-chant. Revue de l'ouvrage du Dr Marx sur les « Tons ecclésiastiques ».

Si les soi-disant échelles doivent être prises pour les vraies formules du chant grégorien, il faudrait qu'elles eussent une existence tellement antérieure à celui-ci et tellement indépendante, que, si tous nos modes venaient à se perdre et à s'effacer des souvenirs, elles seraient suffisantes par elles-mêmes pour reconstruire le système. Partir du plain-chant pour justifier les échelles, c'est vouloir marcher à rebours. Posséder une connaissance parfaite du chant, et prétendre se servir des échelles pour découvrir des faits que l'on a d'avance au bout des doigts, c'est tourner dans un cercle vicieux. Il faudrait donc, pour voir si la théorie est vraie ou fausse, pouvoir l'analyser, abstraction faite du chant : c'est le seul moyen de découvrir s'il y a dans les échelles des principes ou seulement des coïncidences. Aussi est-ce une vraie bonne fortune que de rencontrer un savant en *us*, un écrivain sur la composition musicale dont les ouvrages ne sont nullement à dédaigner, et qui, par dessus tout, nous a donné, dans sa *Théorie et Pratique de la composition*, une analyse détaillée de ce qu'il appelle les tons ecclésiastiques, sans avoir jamais eu entre les mains un livre de plain chant. Nous avouons que nous étions très curieux de lire cet ouvrage. Nous nous disions : Si ces mystérieuses échelles contiennent d'autres principes que ceux que nous croyons y voir, s'il y a une connexion scientifique qui nous échappe entre elles et les modes grégoriens, assurément un homme aussi profondément versé dans la science musicale doit l'avoir découverte, et nous a donné,

sans aucun doute, quand ce serait à son insu, une certaine esquisse du système grégorien, tout en analysant les échelles à son propre point de vue. En tout cas, nous disions-nous, le moins que nous puissions attendre de lui, c'est que, lorsqu'il est question de premiers principes, il ne puisse rien dire des échelles qui se trouve pratiquement contredit par le chant. C'est pourquoi nous considérons que c'est une chose bien plus intéressante et de nature à jeter beaucoup plus de lumière sur la question, d'entendre ce qu'un pareil écrivain trouve à dire sur le sujet, que si nous avions devant nous le livre d'un auteur qui serait parfaitement au courant du chant grégorien.

Nous avons donc entrepris de faire une revue de cet ouvrage, non pas tant avec l'intention de trouver l'auteur en faute pour avoir voulu traiter des matières sur lesquelles il n'avait pas de notions suffisantes, que pour faire voir ce que la théorie est en elle-même, et ce qu'elle devient abstraction faite de toute connaissance du plain-chant. Cette investigation pourra être d'autant plus utile, qu'il ne manque pas d'hommes qui font du même chant une étude sérieuse, et qui actuellement consultent des livres comme celui-ci, afin de se servir des informations qu'ils y puisent, pour expliquer à leur façon tous les mystères du système grégorien. Quant au défaut de connaissances suffisantes de la part de notre auteur, un seul extrait de son ouvrage suffira amplement pour le prouver. Ainsi il dit, entre autres choses, que les anciens, comme il les appelle, « construisaient leur musique la plus solennelle, par exemple, le *Credo*, et en un mot la plupart de leurs chants ecclésiastiques, dans le ton dorien ». Il est probable qu'il avait vu un de nos *Credo* du premier ton, mais tout ce qu'il savait sur les tons ecclésiastiques se bornait évidemment là.

L'auteur dont nous parlons est A. B. Marx, nom que nous avons mentionné plusieurs fois dans le cours de cet ouvrage. Son but était d'expliquer la construction musicale d'un certain genre d'hymnes religieuses très populaires en Allemagne. Ces hymnes sont connues sous le nom de choraux, et un très grand nombre, probablement les plus anciennes, appartiennent à l'un ou l'autre de nos tons grégoriens, avec la différence, toutefois, qu'on y a introduit le rythme. Il y en a quelques-uns qui ressemblent si fort à certaines de nos hymnes non mesurées, qu'on ne peut s'empêcher

de croire que ce sont les mêmes hymnes qu'on a modifiées assez pour les diviser en mesures. Dans le premier chapitre de ce livre, nous en avons cité une qui ressemble à notre *Veni Creator;* et quand nous viendrons au ton phrygien, nous en trouverons une autre qui a l'air d'être notre *Crudelis Herodes*, modifiée de la même manière.

Si les choraux, considérés en eux-mêmes et détachés de la masse de nos offices grégoriens, peuvent former un système quelconque, ce système doit être entièrement différent de celui que nous avons nommé grégorien. La raison en est que ces mélodies ne sont pas soumises, comme notre plain-chant, à une certaine méthode de transposition, et par là même il y a quelque chose de plus plausible dans la théorie des échelles appliquée aux choraux, que dans la même théorie appliquée au chant grégorien. Il n'y a que ces deux alternatives : ou bien les modes se transposent, comme dans le plain-chant, et chacun se chante dans une gamme indépendante; ou bien ils ne se transposent pas, comme dans les choraux, et ils ne représentent plus les tons grégoriens. A un point de vue général, les deux peuvent se ressembler plus ou moins, mais ils ne sont pas identiques. Un choral ionien, par exemple, se chante en *ut*, comme il est écrit. Or l'échelle mixo-lydienne part de la dominante de l'ionienne; si on la chante également dans cette position, on est encore conséquent, tandis qu'on ne l'est dans aucun de ces deux cas, pour ce qui concerne notre cinquième et notre septième ton grégorien. Il en est ainsi de tous les autres modes. Dans le système de notre auteur, si l'échelle en *ut* est représentée comme la souche de toutes les autres, les choraux eux-mêmes semblent rendre témoignage de la vérité de cette origine; et quand l'auteur nous dit, par exemple, que le ton dorien passe d'abord dans le ton mixo-lydien, de là dans l'ionien et de là dans le lydien, quoique ces assertions soient purement gratuites, ainsi que nous le verrons plus tard, elles ont cependant quelque chose de plausible, et à première vue il n'y a rien qui puisse les démentir, parce que les échelles de ces différents modes semblent correspondre aux modulations dont il parle, et qu'elles rentrent toutes les unes dans les autres. Dans le plain-chant, au contraire, quoiqu'on donne à ses différents tons exactement la même origine, du moment qu'on voudrait parler comme

notre auteur, et leur supposer une position et des rapports réciproques, que cette origine, si elle était vraie, devrait naturellement faire supposer, on tomberait dans les absurdités les plus ridicules : si, par exemple, nous voulions décrire notre ton dorien dans les termes cités plus haut, il faudrait dire qu'il passe successivement dans les tons septième, cinquième et lydien. On voit par là même que, s'il peut y avoir quelque chose de plausible et de conséquent dans la théorie des échelles, c'est dans les choraux et non dans le plain-chant qu'il faut le chercher.

Les différences entre les deux applications du même système sont aussi importantes qu'elles sont nombreuses; de fait, elles nous transportent sur deux terrains différents, et, au lieu d'un seul système, nous nous trouvons en avoir deux.

Premièrement, pour ne parler que des modes authentiques, il n'y en a qu'un, savoir le dorien, qui soit commun aux deux.

Deuxièmement, dans les choraux, l'échelle phrygienne se chantant en *ut*, nous perdons le troisième ton, mais nous gardons le quatrième mode.

Troisièmement, nous n'avons plus le ton lydien, mais nous conservons une espèce de sixième ton.

Quatrièmement, il ne nous reste plus de septième ton, mais nous en avons comme un huitième qui se chante en *ut* et se termine en *sol*.

Cinquièmement, l'échelle éolienne se chantant également comme elle est écrite, nous voyons paraître un ton en *la* mineur, qui n'a aucune existence indépendante dans le plain-chant.

Sixièmement, enfin, les modes se trouvent dans une relation mutuelle tout à fait différente de celle qu'ils occupent dans le système grégorien : c'est ainsi que les tons phrygien, ionien et mixolydien se chantent tous dans la même gamme; mais ce n'est plus notre huitième ton en *la*, qui se termine en *mi*, en *ré* et en *ut* dièse : c'est un ton en *ut*, qui finit tantôt par la tonique, tantôt en *sol* et tantôt par un accord en *mi*.

Pour en venir enfin à notre auteur, la première faute que nous trouvons en lui, c'est qu'il prend les termes reçus et bien définis dont on se sert pour décrire les intervalles de l'échelle musicale, et les applique, sans aucune explication, à n'importe quelle succes-

sion irrégulière de huit notes. Si les anciennes échelles, comme il nous l'assure, ne sont pas comme nos tons ou gammes modernes, non seulement est-ce une absurdité de les décrire dans les mêmes termes, mais c'est réellement induire le lecteur en erreur. Du commencement à la fin il ne fait que parler de toniques, de dominantes et de sous-dominantes, tandis qu'il se réfute, un instant après, en prouvant, sans avoir l'air de s'en douter, que tous ces termes sont mal appliqués. Si nous lui disons : Telle note n'est pas la tonique du morceau, mais la dominante, et telle autre note n'est pas la dominante, mais la tonique, il ne pourrait que nous répondre : Faites attention, ceci n'est pas de la musique moderne. Mais quand il vient à expliquer ses principes par des exemples, nous les trouvons conformes, non pas à sa théorie, mais aux règles ordinaires, de sorte que les deux se contredisent.

Nous en avons donné un exemple remarquable dans notre premier chapitre. Il s'agit de l'échelle mixo-lydienne. Il commence par appeler sa première note, *sol*, la tonique; mais il ajoute aussitôt qu'elle a un accord de septième : or cela est équivalent à dire qu'en réalité cette note est la dominante, car aucune autre ne pourrait avoir cet accord.

Cette tonique dominante suggère, dit-il, le mode ionien, c'est-à-dire que, si nous donnons une résolution convenable à la phrase, nous tombons en *ut*. Or cette note est la quatrième de l'échelle; et, comme si celle-ci formait une gamme régulière, il l'appelle la sous-dominante, et cela, après avoir conclu virtuellement, de la nature même de l'échelle, que c'est elle qui doit être la tonique.

Après cette sous-dominante tonique vient la note *ré*, laquelle, comme de raison, n'est autre chose que la seconde, mais qu'il appelle fréquemment la dominante. Puis, comme s'il voulait prouver que la dominante elle ne pourrait être, il a soin de nous informer qu'on ne peut s'en servir pour faire une cadence parfaite, à cause du *fa* naturel.

Malgré cela, on est tenté de se dire d'abord que, dans tout cela, il pourrait peut-être avoir raison; et l'on se demande si dans le système ancien les faits ne sont pas tels qu'il les décrit : car enfin tout le monde dit qu'il y a un système ancien et un système moderne, et il faut bien qu'il y ait une différence quelconque entre

les deux. Mais, du moment que nous voyons paraître le choral que l'auteur donne comme contenant les traits caractéristiques du mode mixo-lydien, le doute n'est plus possible, et il devient clair comme le jour que tout le secret de la théorie ne consiste qu'à confondre les termes. Là nous voyons qu'en effet, et sans aucune possibilité de nier les faits, sa sous-dominante est une tonique, sa dominante une seconde et sa tonique une dominante. Et pour rendre la vérité plus palpable encore, comme c'est dans cette même dominante que le morceau se termine, l'auteur est forcé de diéser le *fa* afin de faire une cadence correcte. Nous prions le lecteur de se rappeler ce *fa* dièse.

Il abuse de la même manière du terme mineur. C'est ainsi qu'il appelle l'échelle phrygienne une gamme mineure. Or la seule conséquence rationnelle que l'on puisse déduire de là, c'est qu'un chant phrygien doit finir en mineur. Mais quand on trouve que cela n'a jamais lieu, l'on se demande ce qu'il veut dire par *mineur*. Il veut seulement paraître conséquent : car, si le *mi* est la tonique de cette échelle, il est certain que le *sol* forme une tierce mineure avec cette note; et il croit toujours échapper à la difficulté en disant que les tons anciens ne sont pas comme les tons modernes; seulement, il ne dit jamais clairement et explicitement en quoi consiste la différence.

Tout cela sert à prouver que l'auteur n'a pas une notion claire des faits qu'il a entrepris d'exposer : quelles notions pourra-t-il en donner à ses lecteurs? Il ne cesse de parler, dans le langage ordinaire de l'harmonie, de tons ou gammes et de leurs rapports réciproques. Mais, quoiqu'il soit évident que, dans son esprit, ces termes ne représentent pas les mêmes faits que ceux qu'il décrit ainsi dans la première partie de son ouvrage, il n'en informe pas même le lecteur : chacun doit le découvrir par lui-même, et l'on cherche en vain quelque principe général qui rende compte de la nature de ces rapports. C'est ici qu'il aurait bien fait d'être conséquent, et qu'il aurait dû continuer de se servir des termes reçus dans le système moderne, afin d'expliquer les faits qui se rencontrent dans l'ancien : tout le monde l'aurait compris. Car enfin, qu'il y ait entre les deux toute la différence qu'il veut, il doit y avoir aussi des analogies. Ainsi, par exemple, une modulation qui part du *la*

et descend au *ré*, comme cela se fait dans le mode dorien, doit être une modulation en *ré* mineur; et une autre qui descend du *mi* au *la*, comme dans l'éolien, doit être une modulation en *la* mineur : personne ne peut révoquer cela en doute. Lors donc qu'il établit que « le ton dorien est le premier ton mineur du système », et que « sa modulation la plus proche est dans le ton éolien », n'aurait-il pas parlé beaucoup plus clairement s'il avait dit simplement que la gamme fondamentale du ton dorien est *ré* mineur, et que sa modulation la plus fréquente est en *la* mineur? Chacun se serait immédiatement formé une notion correcte du caractère général d'un chant dorien. Mais ceci serait devenu dangereux pour sa théorie : car alors que serait devenue l'assertion qui lui sert d'axiome, savoir, que les tons anciens ne sont pas comme nos tons modernes, c'est-à-dire, si ces mots ont quelque signification, que les principes qui règlent leurs modulations sont entièrement différents? Voici, du reste, sur quels principes il base cette doctrine : ce n'est pas qu'il les énonce explicitement quelque part, mais ils se déduisent naturellement de sa théorie. Dans son esprit, les échelles sont au système ancien ce que nos gammes sont au système moderne. De là il n'y a qu'un pas pour appliquer aux échelles tous les faits qui se rapportent aux gammes. Ainsi, lorsque la gamme de *sol* succède à la gamme d'*ut*, c'est toute la première qui succède à toute la seconde. De la même manière il considère l'échelle dorienne comme un tout, et l'échelle éolienne comme un autre tout. Or la première ne peut décidément pas s'appeler une gamme en *ré* mineur, pas plus que la seconde ne peut s'appeler une gamme en *la* mineur : et par conséquent, lorsque la première passe dans la seconde, ce n'est pas, d'après lui, *ré* mineur qui va en *la* mineur, c'est le mode dorien qui devient éolien. Mais, sans nous arrêter au fait que la gamme de *la* mineur est déjà exprimée par le *si* naturel de l'échelle dorienne, et que ce sont les modulations qui se font dans ce ton qui ont été précisément la raison pour laquelle cette note a été mise là, il faut considérer que, lorsque l'échelle dorienne devient éolienne, il est impossible, dans le premier cas, que la modulation aille au dessus de la quinte, parce que, c'est là qu'elle change de nature; et, dans le second cas, il est encore impossible que la nouvelle modulation s'élève au dessus de la quinte égale-

ment, parce que le chant deviendrait trop haut : et cela même prouve que, qui dit ton dorien, dit gamme en *ré* mineur; et qui dit ton éolien, dit gamme en *la* mineur.

De la même manière nous l'entendrons affirmer plus tard que, dans un certain cas, le ton ionien passe dans le lydien. Il n'ose pas dire que l'air passe d'*ut* en *fa*, parce que le ton lydien a un *si* naturel dans son échelle; mais il se contredit en pratique : car, dans l'accompagnement même de la modulation qu'il décrit ainsi, il introduit plusieurs bémols.

Comme tous ceux qui ont traité ces matières, il représente l'échelle ionienne comme la souche de toutes autres; seulement, il se trompe quand il nie l'existence de celle qu'on appelle mixo-phrygienne, et qui existe du moins sous la forme soi-disant plagale. Une échelle semblable, dit-il, est une impossibilité, attendu qu'elle aurait une fausse quinte. S'il avait été mieux informé, nous l'aurions vu essayer de prouver, à tort et à travers, qu'une échelle qui a une quinte semblable est aussi bonne que n'importe quelle autre.

Mais, peu satisfait de la théorie ordinaire, il a découvert qu'il y a un autre moyen de rendre compte de la formation des échelles. Quelqu'un qui connaît tant soit peu la musique, sait que, si on prend la gamme en *ut* pour point de départ, on forme une succession de gammes nouvelles sur la quinte de la précédente en diésant chaque fois la quarte de celle-ci : c'est ainsi que nous détenons la gamme de *sol*, de *ré*, de *la*, de *mi* et de *si*. C'est ce que l'auteur appelle le cercle des quintes; et il s'imagine trouver une progression analogue dans les tons ecclésiastiques. Citons ses expressions.

« Mettant de côté le ton lydien (notez bien que toutes les échelles sont pour lui, comme en musique, des tons ou gammes), et en portant notre attention sur celui (l'ionien) qui ressemble réellement à notre majeur, nous trouvons sur sa dominante le ton mixo-lydien; sur la dominante de celui-ci, le dorien; ensuite l'éolien et enfin le phrygien, toujours basés sur la dominante du précédent.

« C'est ainsi que nous avons, comme dans notre cercle de quintes, une progression de tons toujours distants l'un de l'autre d'une quinte ».

Or, en fait et en théorie, cette prétendue progression est une absurdité.

Et d'abord, l'échelle lydienne, ni plus ni moins que l'ionienne elle-même, est une partie intégrante du système, et par conséquent il ne peut être permis à personne de la mettre de côté : car une théorie dans laquelle un seul élément ne peut pas trouver de place, ne peut pas être la vraie. Sans doute, il est plus commode pour notre auteur d'ignorer le mode lydien : car, comme nous le verrons plus tard, il ne sait absolument qu'en faire ; mais le fait que ce même mode a été abandonné depuis la Réforme, ainsi qu'il nous l'assure, ne lui donne aucun droit de le bannir de sa théorie.

Deuxièmement, une succession de quintes doit être équivalente à une succession de véritables gammes ; il n'en existe pas d'autres, et personne ne devrait savoir cela mieux que lui. Des échelles prétendues, qui commencent chacune par une note différente, peuvent bien s'écrire de manière à imiter le cercle des quintes ; mais bâtir là-dessus un système est tout simplement un jeu d'enfant ; et, de fait, il est tout aussi facile de les écrire, sans en omettre une, de manière à représenter une progression par tierces, par quartes, par sixtes et même par septièmes : quelles conclusions peut-on déduire de là ?

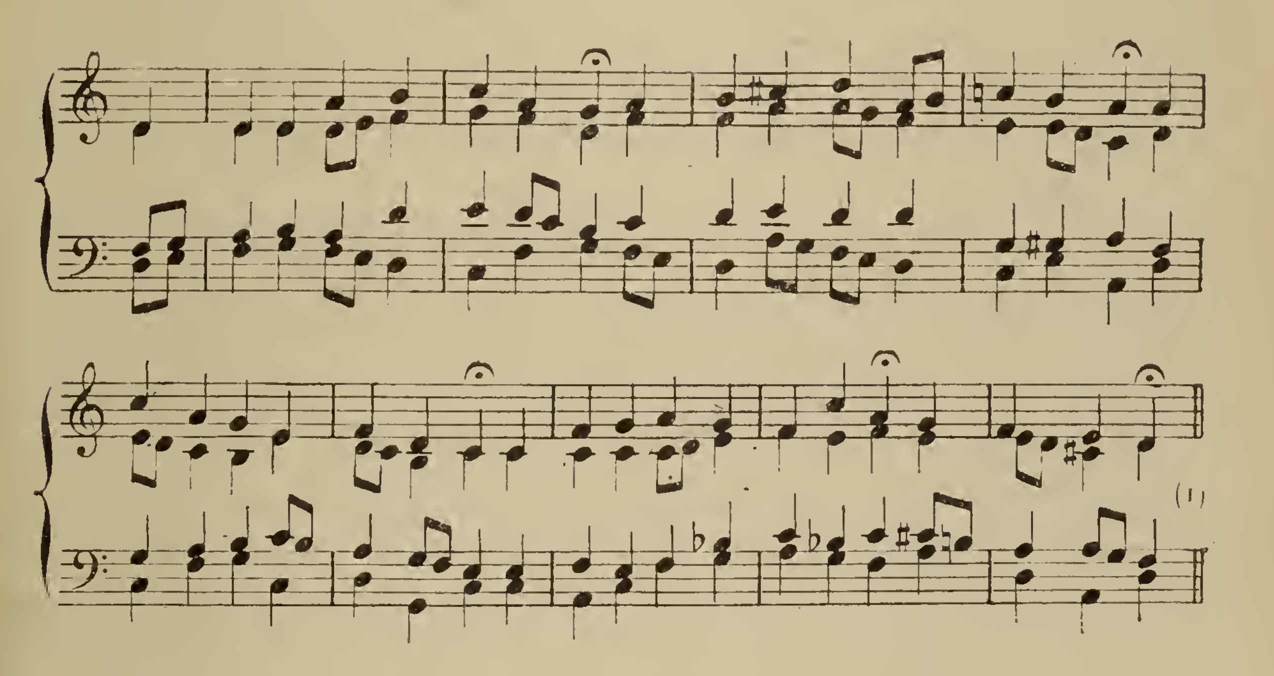
Mode dorien. Notre auteur commence l'analyse de ce mode par affirmer qu'il est le premier ton mineur du système ancien ; qu'il a une triade majeure (*sol, si, ré*) sur la sous-dominante, et qu'il peut changer la triade mineure (*la, ut, mi*) de la dominante en majeure, en diésant l'*ut*. « Ainsi », ajoute-t-il, « l'élément majeur est prédominant ».

Donc, parce qu'en diésant la septième d'une échelle mineure on obtient un accord majeur, cela s'appelle rendre l'élément majeur prédominant. C'est pourtant un fait dont son choral lui-même rend témoignage, comme le lecteur peut s'en apercevoir plus bas, que, chaque fois qu'il dièse son *ut*, la modulation passe, comme de raison, en *ré* mineur ; tandis que, partout où il se sert de l'*ut* naturel, sa modulation est majeure.

De plus, en diésant cet *ut*, l'auteur est inconséquent avec ses principes : car nous le verrons plus loin entrer dans de longues explications pour prouver que, le système ancien étant un système diatonique, ses échelles n'admettent pas le dièse.

Cette modulation en *ré* mineur, à l'octave, se rencontre peut-être

bien dans des choraux doriens; mais, dans le plain-chant, lorsque l'air s'élève jusqu'au *ré,* sans moduler en *ut,* ce *ré* est invariablement la quarte du ton de *la* mineur, et par conséquent l'*ut* précédent est toujours naturel. Aussi l'auteur aurait beaucoup mieux fait de ne pas diéser cette note, mais de construire tout le deuxième vers en *la* mineur : le tout ensemble, jusque-là, aurait eu la tournure qu'ont généralement nos chants doriens, et la phrase aurait été bien plus coulante.



Commençons par remarquer que ce morceau fait des modulations bien définies dans cinq tons ou gammes différentes : savoir, en *sol,* en *ré* mineur, en *la* mineur, en *ut* et en *fa;* et que chaque cadence, à l'exception de celle en *sol,* qui est fautive, est tellement conforme aux règles de l'harmonie, qu'on y trouve jusqu'à la septième, quoique, lorsqu'il passe en *ut,* à l'octave, l'auteur supprime la note fondamentale *sol* et se serve simplement du premier renversement de la quinte diminuée. L'effet n'en est pas meilleur.

Voyons maintenant comment il va expliquer cette harmonie

(1) Nous ne pouvons nous empêcher d'observer ici que tous ces choraux, sans une seule exception, sont excessivement lourds, sans mouvement et sans vie. C'est du plain-chant réduit au plus petit nombre de notes possible, afin de l'assujettir à une espèce de rythme, dans lequel il se sent gêné. Les auteurs des anciennes proses françaises ont été bien autrement inspirés.

moderne d'après les règles du système ancien, et faire voir que ses échelles ne sont ni majeures ni mineures. *A priori,* il ne trouvera pas que c'est chose facile.

Voici l'analyse qu'il fait du mode, et, par conséquent, qui doit pouvoir s'appliquer au choral : il remarque d'abord que sa modulation la plus proche est dans l'éolien; ensuite il continue : « Il arrive fréquemment que d'autres modulations précèdent celle-là.

« La connexion intime avec le mixo-lydien, avec lequel le dorien a l'accord de la sous-dominante et les deux notes caractéristiques, *fa* et *si,* en commun, le porte à passer dans le mixo-lydien; avec le mixo-lydien il va dans l'ionien, et avec l'ionien il va dans la sous-dominante de celui-ci, *fa* lydien. »

Et d'abord, dans sa terminologie, la sous-dominante d'une échelle quelconque est sa quatrième note. Comment une échelle qui commence par un *ré,* et une autre qui commence par un *sol,* peuvent avoir le même quatrième accord, voilà ce qui est passablement embarrassant. Il veut très probablement dire que l'accord *sol, si, ré,* sur lequel il a commencé par appeler l'attention, est le même que celui qui sert de commencement, ou, comme il s'exprimerait, de tonique au mode mixo-lydien, et, par conséquent, que le mode est mixo-lydien sur la sous-dominante. Il faut même que ce soit cela : car, d'après ses principes, une terminaison mixo-lydienne « ne peut pas faire une cadence parfaite, parce qu'il y a une triade mineure sur la dominante ». Or cette abominable modulation en *sol* qui se trouve dans la deuxième mesure, est exactement conforme à cette description, et par conséquent, pour notre auteur, elle représente le mode dorien passant dans le mixo-lydien, avec lequel il a une connexion intime.

Or rappelons-nous bien qu'il appelle l'échelle dorienne une échelle mineure. D'un autre côté, en expliquant le mode éolien, il commence précisément par dire que son échelle (qui est mineure aussi), s'élève sur la quinte de l'échelle dorienne. Ces deux propositions se confirment l'une l'autre : car il n'y a qu'une échelle mineure qui puisse en recevoir une mineure sur sa dominante; il n'y a, d'un autre côté, qu'une échelle mineure encore qui puisse partir de la quinte d'une autre mineure comme elle.

Donc, l'échelle dorienne est, en effet, mineure : c'est l'échelle en *ré* mineur; et, quelle que soit sa forme dans la partie supérieure, les cinq notes qui forment la quinte la représentent suffisamment en substance.

Remarquons encore que le mode mixo-lydien est représenté ici par un accord en *sol.*

Or quelqu'un voudrait-il bien être assez complaisant pour nous expliquer l'intimité de la connexion qui, d'après notre auteur, doit exister entre la triade *ré, fa, la,* qui forme l'essence de l'échelle « mineure » dorienne, et l'accord en *sol* majeur, qui représente le mode mixo-lydien? Mais, dira-t-on, l'auteur a remarqué encore que les deux ont les notes *si* et *fa* communes. Et quand ils auraient vingt *si* et vingt *fa* communs, cela les rapprochera-t-il davantage? Le même auteur nous a dit également, en expliquant à sa façon le mode mixo-lydien, que le fameux *fa* nous amène à une modulation en *ut;* mais il y a une chose certaine : c'est qu'il n'aurait jamais osé affirmer qu'il nous mène également en *ré* mineur. Quant à la note *si,* elle appartient si peu à l'échelle mineure dorienne, que, du moment qu'il l'introduit, la modulation change complètement de nature. Il faut bien, d'ailleurs, qu'il en soit ainsi : car, sur sa quarte comme sur sa quinte, l'échelle mineure ne peut en avoir qu'une autre mineure.

Quant au *fa* naturel qui précède cet accord en *sol,* l'effet qu'il produit est dur et mauvais au delà de toute expression : aussi faut-il remarquer que dans son choral mixo-lydien, dans lequel il aurait dû le faire entrer, pour ainsi dire, à plus forte raison, l'auteur n'a pas senti le moindre scrupule pour le diéser. C'est que là il n'était pas arrêté par la proposition qu'il a avancée ici : savoir, que le mode dorien et le mixo-lydien ont cette note commune.

Nous aurions bien d'autres observations à faire encore sur les quelques lignes citées plus haut; mais, comme certains modes vont nous arrêter longtemps, nous nous bornerons à une seule.

Lorsque l'auteur affirme que du mode ionien le mixo-lydien passe en *fa* lydien, sa pratique est meilleure que sa théorie. En effet, tandis que l'échelle lydienne a un *si* naturel, et que c'est précisément pour cette raison qu'il lui donne le nom distinctif de

lydien, il a eu bien soin de bémoliser ses *si*, afin de faire une modulation correcte, non pas en *fa* lydien, mais en *fa* tout court.

On voit par tout ce qui précède que, dans les choraux comme dans le plain-chant, l'échelle d'un mode n'est pas une affaire de science. C'est ainsi que toutes les notes qui entrent dans ce choral nous donnent encore une fois la soi-disant échelle dorienne; mais, en analysant ce même air comme il a été harmonisé par un homme qui ne parlait que dorien, mixo-lydien, ionien et le reste, on trouve que, pour décrire proprement ce chant de neuf mesures, il ne faudrait pas moins de cinq tons réguliers. Il est vrai, des théoriciens plus stricts et mieux informés sur la manière de voir des Grecs du temps de Périclès accuseraient notre auteur d'être tombé dans le moderne; mais, après tout, la seule faute sérieuse qu'ils trouveraient probablement dans cet accompagnement (qui pourtant est déjà assez mauvais pour être du système ancien pur et simple), ce sont ses dièses au soprano et ses septièmes dans ses accords de dominante. Or, n'importe de quelle manière ils puissent modifier ces différents accords, il est sûr et certain qu'ils respecteraient les accords parfaits finals, et, par conséquent, ils ne toucheraient pas à la substance même de ces cinq différentes gammes.

Avant d'aller plus loin, nous croyons qu'il est nécessaire de faire certaine observation. Comme on peut déjà le voir par le peu que nous en avons cité, la terminologie de l'auteur est si obscure, si embrouillée, et parfois si contradictoire, que nous ne serions pas surpris si le lecteur, après avoir lu une page ou deux de notre revue, passât par dessus tout le reste, sous l'impression que, pour nous comprendre à notre tour, il faudrait qu'il eût également l'autre ouvrage sous les yeux. Le fait est pourtant que ce que nous ne citons pas ne jetterait aucun jour sur ce que nous citons. L'auteur, qui est passablement diffus dans ses notions préliminaires, devient très court lorsqu'il en vient à décrire chaque mode en particulier; et nous croyons réellement qu'il aurait rendu ses explications plus détaillées, si le sujet avait été plus clair dans son esprit : de sorte que l'obscurité de ses termes n'est que l'expression de la nature de ses propres notions. Nous pourrions bien copier tout ce qu'il dit sur chaque mode; mais, tandis que le lecteur n'y gagnerait rien en clarté, nous avons la conscience que nous sommes déjà as-

sez long : car il faut le plus souvent des pages pour faire l'analyse de ce que l'auteur dit en une ligne ou deux, et, si nous le citions en entier, nous ne finerions jamais (1).

Ton ionien. Nous ne nous arrêterons pas à ce qu'il dit de ce ton; nous remarquerons seulement qu'il se trompe grandement quand il assure que c'est le seul qui ressemble à nos tons (modernes) majeurs. Si nous n'avons pas prouvé le contraire, nous avons écrit ce livre en vain. D'ailleurs, si son choral mixo-lydien lui-même ne ressemble pas à nos tons majeurs, nous voudrions bien savoir en quoi consiste la différence.

Ton lydien. Si l'on avait dit à l'auteur d'écrire un choral en *ut*, comme son mixo-lydien, et de le terminer en *fa* au lieu de *sol*, le résultat eût été un chant lydien. Il se débarrasse du mode en disant que « même dans le système ancien ce ton n'a jamais été capable d'obtenir une application riche et indépendante, et que depuis la Réforme il a disparu complètement ». Et cependant, dans ce même système ancien, c'est-à-dire, celui dont il parle lorsqu'il dit que les « anciens » construisaient la plupart de leurs chants ecclésiastiques dans le mode dorien, et par conséquent dans le système grégorien, le mode lydien est un des plus importants et des plus beaux que nous ayons. Outre les répons, que nous ne rencontrons pas souvent sur notre chemin, s'il y a des mélodies qu'on peut vraiment appeler riches et indépendantes, ce sont les graduels; et dans les messes du dimanche, les plus anciens chants que nous possédions, il n'y en a pas moins de vingt-trois dans le mode lydien, tandis que le septième, qui vient après, n'en a pas plus de dix.

Le compte rendu qu'il fait du mode lydien, est caractérisé par le même vague et la même confusion de termes. « Le fait que ce ton rend un accord impossible, aurait causé peu de difficultés : car la plupart des cadences se préparaient, non pas par un accord de septième, mais par la triade de la dominante ».

(1) Nous nous servons d'une traduction anglaise; mais, en y regardant de près, on voit bien que le traducteur s'est efforcé de rendre son auteur d'une manière littérale : car son langage n'est pas toujours anglais, et cela démontre qu'il n'y voyait pas trop clair non plus. Du reste, dans une lettre aux éditeurs dont il y a un extrait au commencement de l'ouvrage, l'auteur déclare que cette même traduction a été extrêmement bien faite. (*Note du traducteur.*)

Peu comprendre ce passage, il faut considérer que l'auteur prend encore une fois la note initiale de l'échelle, c'est-à-dire le *fa*, pour la tonique du mode. Mais si le *fa* en est la tonique, *ut* devrait être la dominante; or cela est impossible, parce qu'une dominante doit avoir une septième mineure, qui dans le cas présent devrait être *si* bémol, tandis que dans l'échelle le *si* est naturel. Ce qu'il aurait dû conclure de là, c'est que *fa* n'est pas la tonique, mais la quarte, et qu'*ut* n'est pas la dominante, mais la tonique : de sorte qu'il est tombé exactement dans la même erreur que pour le mode mixolydien.

La vérité est que l'échelle lydienne a sa dominante exactement où elle doit être : c'est-à-dire, sur *sol*. L'auteur lui-même le prouve sans s'en douter. Parlant du *si* naturel, il dit que cette note « ne peut mener que dans une modulation à la dominante » : c'est-à-dire, en *ut*. Par conséquent, aussi longtemps que ce même *si* naturel fait partie de l'échelle, aussi longtemps est-il nécessaire de dire qu'il ne peut mener qu'en *ut;* et comme il est là *toujours*, il faut qu'il mène *toujours* en *ut*. En d'autres termes, la *seule* modulation qui puisse se faire avec l'échelle lydienne, *aussi longtemps qu'elle est lydienne*, est une modulation en *ut;* et, si l'on veut en faire une autre, il faut bémoliser le *si*. Que signifie tout cela, sinon que la note *ut* n'est ni plus ni moins que la tonique de l'échelle?

Dans le passage cité plus haut, l'auteur semble faire allusion à un temps où, d'après lui, la plupart des cadences se faisaient par la triade de la dominante. Cela veut dire que ceux qui harmonisaient alors le chant, se servaient rarement d'un accord de septième. N'importe où il a puisé cette information, la conséquence qu'il en tire virtuellement, c'est qu'il n'importe nullement qu'une dominante ait une septième majeure ou mineure. On n'en revient pas quand on voit un homme aussi savant, non seulement avancer une erreur aussi palpable, mais se contredire aussi ouvertement en pratique. L'échelle dorienne, quand elle passe en *fa*, a exactement la même dominante que celle qu'il prétend être la dominante du mode lydien, c'est-à-dire *ut*, et sa septième est le même *si* naturel que celui de l'échelle lydienne, et que fait-il? Il le baisse d'un demi-ton, comme on peut le voir dans son choral dorien. Or pourquoi le baisse-t-il, sinon parce que c'est dans cet état qu'il

entre dans son échelle, alors même qu'il ne paraîtrait pas dans la mélodie?

Mais l'assertion qui l'emporte sur toutes les autres, vient à la fin. Cette échelle extraordinaire, avec laquelle il est impossible de faire aucune modulation possible, excepté à la dominante; et par conséquent, cette échelle lydienne, qui n'a qu'une tonique fictive qui ne peut jamais faire son apparition que du moment qu'elle cesse d'être lydienne, tomba en défaveur pour cette même raison : parce qu'une modulation à la dominante, « en même temps qu'elle ne caractérise rien, est aussi banale que possible ».

Ton éolien. Ce ton n'a pas d'existence indépendante dans le chant grégorien : en d'autres termes, nous n'en avons pas qui se termine en *la* mineur. Le ton éolien, dit notre auteur, « ne fait jamais de modulations dans le ton mineur de sa dominante », c'est-à-dire, en *mi* mineur : car ceci demanderait deux dièses, *ré* et *fa*. « Mais l'ancien système n'a pas de *fa* dièse, et, *fa* naturel étant, dans le mode éolien, une note essentielle, le *fa* dièse n'est pas permis ».

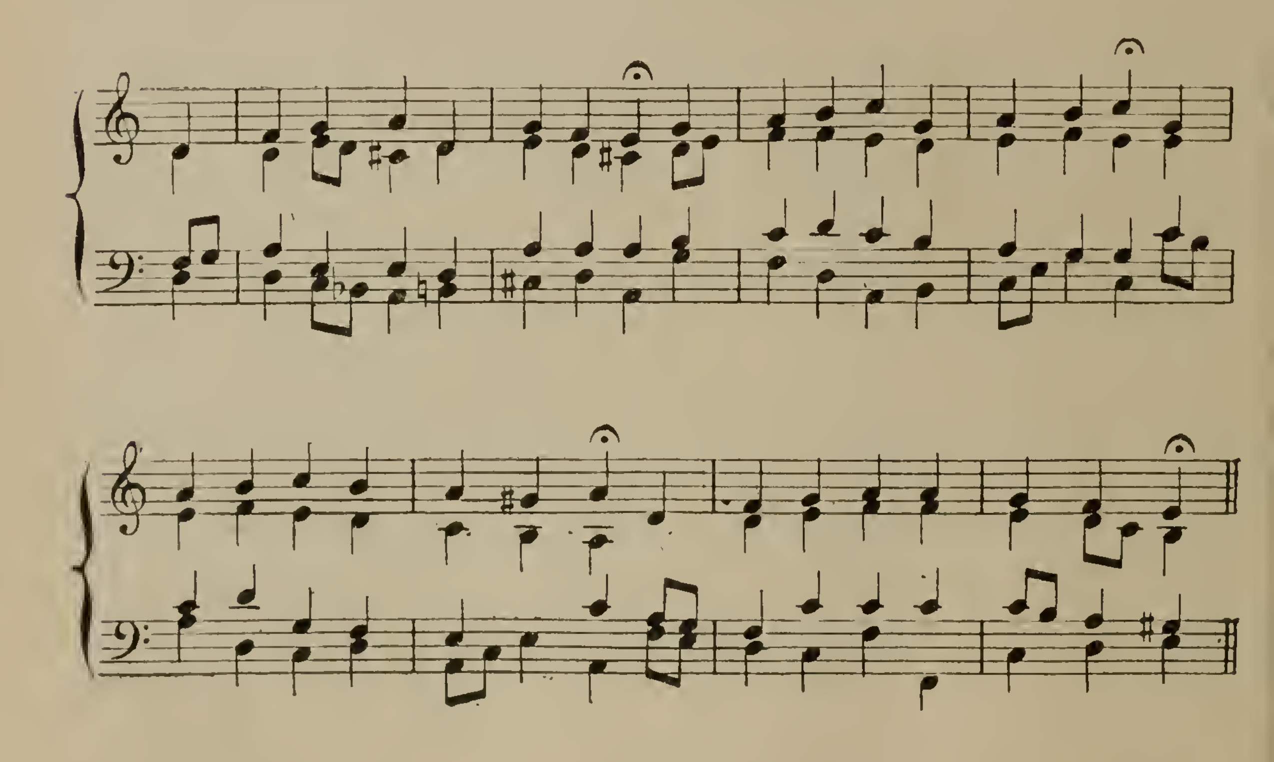
Le fait est que l'ancien système ne s'embarrassait pas pour si peu de chose, aussi longtemps qu'il pouvait avoir recours à la transposition; et nous avons vu, en parlant du mode en question, que, lorsqu'il fait cette modulation en mineur sur sa dominante, on l'écrit tout simplement sur l'échelle dorienne, où le *fa* dièse, qui n'est pas permis, se déguise en *si* naturel. Un morceau de chant écrit avec *fa* dièse n'est ni plus ni moins qu'une mélodie dorienne transposée, tout comme un autre morceau écrit en *ré* mineur, et ayant le *si* bémolisé, est une mélodie éolienne transposée.

Ton phrygien. Nous avons déjà fait observer que dans le système des choraux il n'y a pas de place pour notre troisième ton : il suit de là que l'échelle phrygienne y représente proprement notre quatrième mode. Nous avons vu également que notre auteur donne virtuellement la note *ut* pour tonique des échelles mixo-lydienne et lydienne. Il n'a cité aucun exemple d'un choral lydien; mais son mixo-lydien confirme pleinement notre assertion en ce qui concerne ce mode.

Or, dans l'échelle phrygienne, cette tonique *ut* est, pour le moins, aussi en évidence qu'elle l'est dans les deux autres, parce que sa

forme se rapproche davantage de celle de l'échelle musicale ; et nous croyons que, si vous la montriez à quelqu'un qui sait tout juste lire les notes, la première chose qu'il vous demanderait, ce serait pourquoi l'on a écrit les premières notes en haut, au lieu de les laisser en bas : l'expérience serait facile à faire. Si l'auteur était tombé par hasard sur un choral appartenant à notre quatrième mode, et dans lequel la tonique *ut* eût été aussi distincte qu'elle l'est parfois dans le plain-chant, il est impossible qu'il ne se fût pas aperçu du fait ; seulement, comme pour lui la tonique d'un mode est toujours la première note de son échelle, il n'aurait décrit ce même fait que d'une manière détournée, et tout juste comme il l'a fait pour les deux modes cités plus haut. Malheureusement pour lui, il y a dans le quatrième ton deux modes différents : le quatrième, qui est en *ut*, et le douzième, qui est en *ré* mineur. Or sa mauvaise étoile a fait qu'il s'est rencontré avec un de ces derniers ; et, comme il ne connaît pas notre plain-chant avec son douzième mode transposé, il n'y a pour lui que l'échelle de notre quatrième, qui, encore une fois, est majeure.

Voici d'abord le choral en question : c'est celui dont nous avons dit qu'il ressemble à notre hymne de l'Épiphanie.



Donc, avec son choral en mineur d'un côté, et son échelle ma-

jeure de l'autre, notre docteur en musique fait de son mieux pour expliquer comment c'est celle-ci qui a servi à la construction de celui-là. Nous n'avons pas besoin de dire que c'est une entreprise qui se trouve être au dessus de ses forces; et quand on lit ce qu'il a écrit pour essayer de le prouver, c'est à n'en pas croire ses yeux.

Tout d'abord il nous dit que l'échelle phrygienne n'a pas de cadence que nous puissions considérer comme parfaite. Nous qui savons pourquoi, nous pouvons le croire sur parole : car il serait étrange, en effet, que l'on pût faire une cadence parfaite sur la tierce d'une échelle majeure. Mais lui, encore une fois, qui considère sa première note comme la tonique, se trouve obligé d'inventer une autre raison, et une raison que nous savons d'avance ne pouvoir être la vraie, de ce qu'on ne peut pas faire une cadence parfaite avec la première note de l'échelle phrygienne. Une chose étrange, c'est qu'il ne s'aperçoit pas que, s'il pouvait faire avec cette même échelle ce qu'il croit qu'il ne peut pas faire, il ne serait pas plus près d'une cadence parfaite qu'il reconnaît l'être à présent. Voici ses paroles :

« Avec sa tierce mineure et sa sixte mineure, l'échelle phrygienne se distingue de toutes les autres par sa seconde mineure : celle-ci, *fa*, est par conséquent sa note caractéristique et ne peut pas être altérée. Ceci cependant constitue la forme de la septième mineure *ré*, même indépendamment de ce fait que les anciens n'avaient pas de septième majeure sur *mi* : car c'est le caractère de toutes les échelles diatoniques, et, par conséquent, de toutes les échelles ecclésiastiques, que deux demi-tons ne se succèdent jamais. Si donc nous voulions donner à l'échelle phrygienne un *ré* dièse,... deux demi-tons paraîtraient en succession, et, pour le moment, l'échelle serait chromatique.

« Il suit de là que le ton phrygien n'a pas de cadence que nous puissions considérer comme parfaite ».

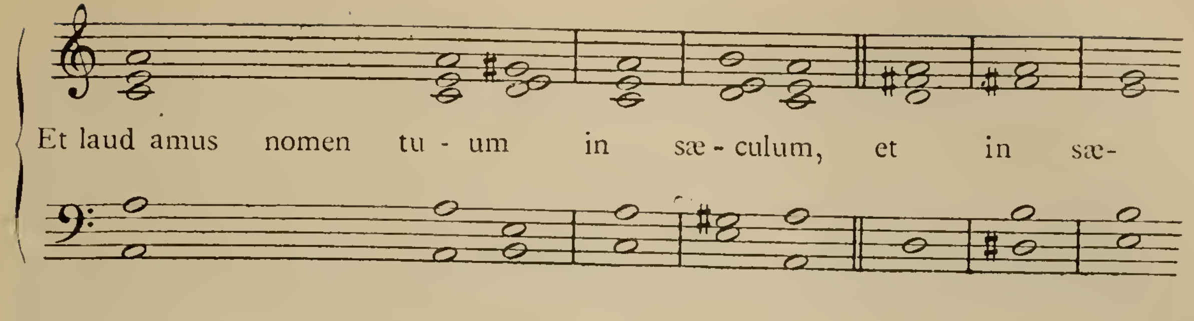
Ce serait ici le cas de dire : « Voilà pourquoi votre fille est muette ». Pour nous, tout ce que nous avouons comprendre dans cette étrange explication, c'est que, si les tons ecclésiastiques n'étaient pas diatoniques, nous pourrions réussir à faire une cadence parfaite à la fin d'un air phrygien. Pour cela, il faudrait diéser le

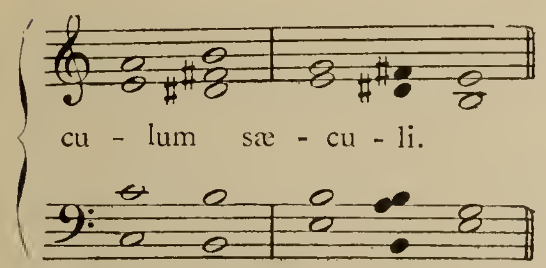
ré, et c'est précisément ce qui nous est défendu. Or voilà une espèce de scrupule qui, pour notre auteur, est aussi soudain qu'il est extraordinaire : car il n'y a pas dans son livre un seul de tous les choraux qu'il cite pour exemples, où nous ne trouvions des cadences amenées par des dièses. Ainsi, son choral mixo-lydien va en *sol* par *fa* dièse; son dorien, en *ré* mineur par *ut* dièse; son éolien, en *sol* mineur par *fa* dièse; et, ce qui est le plus fort de tout, son phrygien lui-même passe en *la* mineur par *sol* dièse. Peut-on se contredire plus ouvertement? Mais supposez que l'envie nous prenne de diéser ce *ré* quand même, cela nous donnera-t-il une cadence parfaite? Nous répondons que non, parce qu'il y a une autre note qu'il faudrait attaquer avant de toucher au *ré* et cette note, c'est le *fa*. L'auteur nous a bien dit que le *fa* naturel est une note caractéristique, qui ne peut être altérée; mais il faut qu'il ait oublié le fait : car, pour ce qui concerne l'impossibilité de faire, du moins, une cadence parfaite finale, il est entièrement concluant. Nous disons une cadence finale, parce qu'il ne serait pas du tout difficile d'introduire dans notre quatrième mode des modulations qui passeraient par *fa* dièse et qui feraient leur cadence en *mi* mineur. Nous pouvons même donner un exemple d'une tournure semblable. Ainsi, lorsque la syllabe pénultième d'un verset du quatrième psaume est brève, il faudrait qu'elle descendît avec la dernière sur la note finale; mais il y a une tendance si naturelle, et, l'on peut ajouter, si générale à glisser sur cette même finale par un *fa* dièse, que nous avons autrefois entendu plus d'un organiste accompagner cette note : de sorte qu'au lieu de chanter comme dans le premier exemple, nous ne savons pas trop si l'on ne peut pas dire que tout le monde chante comme dans le second.



Lau-da - te no - men Do - mi - ni. No - men Do - mi - ni.

Bien plus, nous connaissons un antiphonaire où ce dièse a été imprimé.



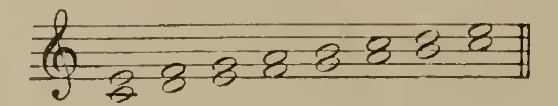


On voit ici que, comme harmonie, cette terminaison est aussi correcte que celle qui se fait par le *fa* naturel sur l'accord de *mi* majeur. Quant à nous, et pour ne pas aller au delà du passage cité, nous considérons que le *fa* dièse est d'un bien meilleur effet que le *fa* naturel. Si l'on demande quel besoin il y a de se servir de ce dièse, nous répondons qu'après tout notre intention était seulement de faire voir que, pour terminer le mode phrygien par une cadence parfaite, la première condition c'est de diéser le *fa*, et que l'altération du *ré*, que l'auteur perd son temps à vouloir prouver impossible, est seulement subordonnée à l'altération du *fa*. Bien plus, comme dans l'exemple ci-dessus le *ré* dièse ne paraît pas au soprano, et qu'il n'y a pas la moindre nécessité de l'y faire paraître jamais, ce même *ré* dièse ne peut jamais paraître en cause : car, en fait de musique, la vieille école s'en tient à cette règle du droit : *De non existentibus et non apparentibus eadem est ratio.*

Quant à ce que l'auteur dit de l'effet que le *ré* dièse produirait sur l'échelle, cela vaut d'autant moins la peine d'y répondre, qu'il s'est réfuté lui-même en diésant le *sol.*

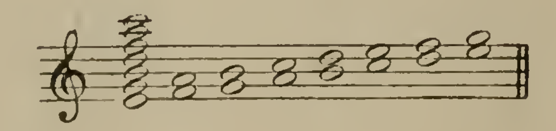
Bien loin de reconnaître la tonique *ut* dans l'échelle phrygienne, l'auteur non seulement l'appelle mineure, mais il parle de sa « relation avec un ton majeur presque opposé ». Tout cela est si obscur, qu'il serait impossible de deviner ce qu'il veut dire, si ce qui suit ne montrait pas qu'il entend parler du ton ionien. A la vérité, on ne comprend pas comment l'échelle phrygienne, qui est identique, avec l'ionienne

en tout, excepté le renversement de ses deux premières notes, peut être en relation avec elle d'une autre manière encore. Mais l'auteur donne le mot de l'énigme, en montrant que cette relation sort du domaine de la musique et appartient à un ordre de choses qu'il ne peut décrire que d'une manière figurative. De fait, cette relation est purement gratuite. « De lui-même », dit-il, « le ton phrygien est faible et sans ressources » : et ainsi, n'étant pas capable de se tenir seul sur ses jambes, l'unique moyen de le garder debout, c'est de l'étayer par ce qu'il assure être « le ton le plus ferme et le plus clair », c'est-à-dire, par l'ionien, lequel, heureusement pour ce pauvre phrygien, « peut être placé sans hésitation au dessous de lui ».



Soutenu ainsi par en dessous et d'un bout à l'autre, « il est réellement étonnant », conclut notre auteur, « de voir que nous obtenons un résultat aussi significatif ».

Quel fait ou quel principe musical il prétend décrire par cette succession de tierces, ou de quelle manière celle-ci peut amener ce résultat significatif, ou ce que ce résultat lui-même peut être : voilà autant de choses qui surpassent l'intelligence. Aussi est-il impossible de traiter sérieusement une pareille doctrine. En admettant, pour le moment, que l'échelle phrygienne reçoive en effet une grande augmentation de forces étant ainsi appuyée sur un support aussi ferme que l'ionienne, il faut pourtant que nous disions à notre auteur que cette même échelle phrygienne n'est pas du tout la chose faible et misérable qu'il décrit : car non seulement est-elle tout à fait capable de marcher seule, mais nous pouvons de plus, et cela « sans hésitation », mettre sur son dos la collection entière des échelles, et placer l'ionienne même au sommet.



Mais, encore une fois, que peut-on conclure de là?

Pour en revenir à notre choral, voici le commentaire de l'auteur : « La première strophe (vers) suggère distinctement le ton dorien; mais la strophe suivante, ayant une modulation dans l'ionien *ut*, prouve que le premier ne peut pas être le ton principal. C'est seulement vers la fin que nous reconnaissons distinctement le phrygien ».

Mais que devient donc l'assertion qu'« avec le mixo-lydien, le dorien va dans l'ionien », si l'on nous apprend ici que cette mélodie *ne peut pas être* dorienne, *parce qu'elle* passe dans l'ionien? Notez bien, en effet, que l'auteur lui-même devrait appeler l'accord en *sol* par lequel il commence le second vers, un accord mixo-lydien : car non seulement il a la note *si* en commun avec le ton dorien, qui est celui du premier vers, mais cette fois-ci il aurait pu y introduire le *fa* naturel, et l'effet n'aurait été que plus accentué. C'est « l'accord de septième qui se trouve sur la *tonique* et même dans l'ionien ». La vérité est que ce choral est si visiblement dorien, que, si nous changeons tant soit peu la terminaison, l'auteur serait le premier à le reconnaître, la modulation passe en *ut* autant que cela lui plaît.



Quand il dit que le dorien n'est pas le ton principal, il implique par là que c'est le phrygien qui doit l'être, puisqu'il donne le choral comme tel. Maintenant, qu'entend-il par ton principal dans l'échelle phrygienne? Ici nous avons quatre vers très distincts : un dorien, un ionien, un éolien et une répétition du dorien. Où donc est ce ton principal? Il est clair comme le jour que c'est le ton de *ré* mineur, et un homme doit être aveugle pour ne pas le voir; mais que faut-il dire d'un écrivain sur l'harmonie qui le nie positivement? En tout cas, si le ton principal n'est pas *ré* mineur, le moins qu'il pourrait faire, ce serait de nous apprendre quel est le ton principal; mais toute l'information qu'il paraît capable de nous donner, c'est que, « vers la *fin*, nous reconnaissons le phrygien distinctement ». Or, pour ce qui concerne cette *fin*, nous affirmons qu'il n'y a aucune différence entre le quatrième vers et le premier, et que l'un suggère le mode dorien aussi explicitement que l'autre.

La seule différence entre les deux est dans l'harmonie qui accompagne dans chacun la toute dernière note. A la fin du premier vers, nous avons la triade de la dominante, à la fin du dernier, nous trouvons un accord en *mi;* mais, dans les deux cas, l'avant-dernier accord est en *ré* mineur, et les harmonies qui précèdent les notes *ré* ne diffèrent qu'accidentellement l'une de l'autre.

Ce n'est donc que l'accord final qui donne sa raison d'être au mode phrygien ; et cette note *mi* avec son accord parfait est si peu nécessaire aux modulations qui la précèdent, que, sous le rapport de la régularité, un morceau n'en vaut que mieux lorsqu'il se termine dans la tonique. Ce *mi* n'est donc pas une terminaison régulière : il fallait que celle-ci eût sa place dans le système grégorien, afin de le compléter, et la nature du plain-chant la rend aussi satisfaisante à l'oreille qu'aucune autre ; mais, hors de là, elle n'a ni raison d'être ni effet agréable : aussi quelqu'un qui ne connaît pas le chant grégorien avec son troisième et son quatrième ton, doit certainement la trouver bien extraordinaire. Pour notre auteur, ce n'est pas la dernière note seulement qui constitue l'essence du mode phrygien : c'est toute l'échelle. En effet, si le mode a une échelle à lui, que peut-il conclure de là, sinon qu'il doit également avoir un ton à lui ? « Ses mélodies », dit-il, « commencent souvent dans quelqu'un des tons qui sont en relation avec lui, de sorte qu'il est presque impossible de savoir au premier coup d'œil dans quel ton une mélodie est écrite ». Ceci est vrai de tous les tons, excepté du cinquième. Mais, si le phrygien a des tons qui sont en relation avec lui, il s'ensuit nécessairement qu'il doit avoir un ton qui lui est propre : pourriez-vous donc nous dire quel ton cela pourrait être ? Voilà une question bien simple à proposer à un docteur en musique ; et cependant c'est une question à laquelle il lui est impossible de répondre : car enfin un ton suppose une tonique, — l'un ne va pas sans l'autre ; — et comment peut-il définir la nature d'un ton, s'il ne reconnaît, dans ce qu'il croit être son échelle, rien qui ressemble à une tonique ? D'abord, qu'il se serve d'autant de jargon que cela lui paraît nécessaire, une tonique ne peut pas être autre chose qu'une tonique ; et qu'il entortille ses expressions autant que cela lui plaît, il ne trouvera jamais cette note sur la tierce d'une échelle majeure. *Ut* peut servir pour l'échelle mixo-lydienne,

parce qu'il n'y a pas à s'y méprendre dans les choraux de ce mode; et conséquemment il nous dit que sur la *tonique* de cette échelle il y a un accord de septième qui mène en *ut*. Mais, quoique dans l'échelle phrygienne, ainsi que nous l'avons déjà fait observer, cette même tonique soit, pour le moins, aussi en évidence qu'elle l'est dans l'autre, l'auteur se serait trouvé dans l'embarras s'il l'avait, même indirectement, admise comme telle, parce que dans ce cas-là son échelle aurait eu une tonique, et son choral en aurait eu une autre. C'est pourquoi il arrange tranquillement la difficulté en appelant l'*ut* de l'échelle phrygienne une *sixte mineure*, laissant ainsi cette même échelle sans aucune tonique.

Quant aux tons alliés dont il parle, il est, comme de raison, impossible de dire quels tons peuvent être en relation avec une échelle qui manque de tonique. Il en mentionne deux pourtant : le premier est l'ionien, et nous avons déjà examiné de quelle nature il est; le deuxième est l'éolien. « Le ton phrygien », dit-il », est entièrement dépendant de l'éolien, dont il est descendu, et ne peut se terminer d'aucune autre façon que sur la dominante du même éolien ».

C'est certainement un fait qui demande une explication, de voir que les mélodies phrygiennes, dans lesquelles la gamme en *la* mineur, lorsqu'elle se montre par hasard, ne le fait jamais que d'une manière incidente, se terminent toutes de manière à se mettre en relation directe avec elle. L'auteur voit le fait; mais, comme il ne connaît pas notre quatrième ton, il lui est nécessairement impossible de rendre raison de cette terminaison. Tout ce qu'il sait, c'est qu'il n'y a que le soi-disant ton éolien qui puisse l'expliquer; et il s'en tire en disant que c'est à ce ton que le phrygien doit son origine.

Encore aurait-il eu raison, s'il n'avait parlé que du seul accord final en *mi* et de la seule gamme en *la* mineur, et s'il s'était demandé non pas le *comment*, mais le *pourquoi* de cette terminaison. Mais son observation se porte sur tout l'ensemble des deux modes, et ceci nous ramène à ce qu'il a dit touchant son cercle de quintes imaginaires. Comme la première note de l'échelle phrygienne correspond avec la cinquième de l'éolienne, sa conclusion est que c'est de celle-ci que s'est formée l'autre. Si le fait est vrai, la progression descendante doit être si ancienne, qu'on en cherche en vain les traces aujourd'hui. Il faut pourtant avouer qu'un chant

entièrement écrit en *la* mineur admettrait très naturellement cet accord final en *mi*, puisque c'est celui de sa dominante. Mais, encore une fois, cette finale n'est que la plus accidentelle des choses, et elle paraît tout aussi naturelle à la fin d'un chant en *ut*, en *fa* ou en *ré* mineur. Aussi ne s'agit-il pas ici, comme l'auteur le croit, d'un ton entier qui est phrygien et qui, comme phrygien, a une construction propre à lui seul, et qui, par conséquent, peut se trouver dans tel ou tel degré de rapport avec quelque autre ton; mais il ne s'agit que d'une seule note, d'une simple harmonie finale. Par conséquent, lorsqu'on veut analyser un mode qui se termine d'une manière aussi exceptionnelle, on peut bien se demander comment il faut faire pour préparer cet accord final; mais, en réalité, l'intérêt se concentre entièrement sur cette autre question : pourquoi fait-on une terminaison semblable? Pour trouver la réponse, il faut ouvrir un tout autre livre, et, au lieu d'analyser un choral, il faut chanter une antienne.

Voilà donc ce que devient la théorie des échelles, lorsqu'on la sépare des chants auxquels elle doit son origine. Après avoir démontré que cette même théorie est entièrement sans fondement quand on l'applique au système grégorien, parce que c'est la transposition seule qui constitue son essence, nous avons voulu examiner l'espèce de vraisemblance que cette même théorie présente au premier coup d'œil, quand on l'applique à une collection de chants construits, à ce qu'on dit, sur les mêmes échelles, mais qui s'exécutent comme ils sont notés; et nous croyons que le lecteur sera d'accord avec nous, quand nous affirmons que notre examen a conduit au même résultat. Un soi-disant système musical n'est qu'une fiction ridicule, lorsqu'un écrivain sur l'harmonie d'un rang distingué, comme nous le lisons dans notre préface anglaise, traite, et cela de la manière la plus sérieuse, l'échelle phrygienne (pour ne rien dire des autres) comme une chose qui n'a ni tête ni queue : un ton sans tonique, mais avec une *seconde mineure* et une *tierce mineure*, et une *sixte mineure*, et une *septième mineure;* une *échelle mineure* qui a son origine dans l'éolienne, mais qui ne peut se terminer en mineur, faute de moyens pour opérer une cadence; une échelle diatonique, *faible* et *sans ressources*, qui a une connexion intime avec l'ionienne, son ton majeur presque opposé, et

que l'on peut sans hésitation placer au dessous d'elle, mais qui, malgré tout cela, est *entièrement dépendante de l'éolienne.*

Qui peut nous blâmer si nous nous permettons de rire d'une théorie semblable, et si nous appelons toute sa terminologie du jargon? La conclusion même de notre auteur nous semble une plaisanterie. La voici : « La signification profonde du système ancien ne pourrait se révoquer en doute, et nous avons eu à lui accorder des distinctions plus subtiles et de meilleurs traits caractéristiques qu'au nôtre ».

Qu'il nous soit donc permis de répéter encore une fois ici ce que nous avons écrit comme un axiome à la tête de cet ouvrage : il n'y a qu'une seule science musicale, et, par conséquent, il ne peut y avoir dans la musique qu'un seul système.

ARTICLE TROISIÈME.

Sur la réforme du chant grégorien. Que le plain-chant n'est pas une langue morte, mais une langue vivante. Raisons pour lesquelles l'œuvre de S. Grégoire s'altéra de bonne heure. Témoignage de S. Bernard. Que les moines du moyen âge n'étaient pas compétents pour réformer le chant. Comment ils préparèrent sa ruine comme un art créateur. Preuves de cette assertion dans nos livres de chant. Que les anciens manuscrits ne peuvent pas eux-mêmes suffire pour réformer le chant. Les éditions de Malines et de Reims. Que la restauration du chant grégorien n'est pas aussi difficile que beaucoup de personnes se l'imaginent. En quoi elle devrait consister.

S'il faut considérer le chant grégorien seulement comme une branche d'archéologie sacrée, les versions les plus anciennes doivent évidemment être les plus précieuses. S'il faut le traiter avant tout au point de vue pratique, il faut dire que la meilleure version est celle qui est la plus agréable à l'oreille; et cela, sans avoir égard ni à ce qu'on appelle vénérable antiquité, ni à ce qu'il plaît à certains individus de traiter de corruptions modernes. Il nous importe extrêmement peu, à nous qui chantons, comment on chantait il y a un millier d'années, et entre plusieurs versions d'une même mélodie nous n'avons nullement besoin de nous adresser aux hommes du douzième ou du treizième siècle, lors même que nous le pourrions, pour savoir quelle est la meilleure, attendu que non seulement nous avons une oreille à nous, mais que nous possédons en plus des connaissances que l'on n'avait pas à cette époque. Pour tout dire en un mot, le plain-chant n'est pas une langue morte dont il faut chercher la signification dans de vieux bouquins, c'est une langue vivante que chacun est parfaitement en état de comprendre.

Depuis quelques années, beaucoup de choses ont été dites et écrites touchant la réforme du chant grégorien. Retourner à la version originale, c'est-à-dire, à la collection qui fut faite par S. Gré-

goire, est, nous n'avons pas besoin de le dire, entièrement hors de la question, attendu que nous ne pourrions nous fier qu'aux manuscrits qui furent faits par ce pape ou sous ses yeux et que ces manuscrits n'existent plus. Le fait est que les chants originaux ont dû inévitablement s'altérer de très bonne heure, et que le temps, au lieu d'y apporter remède, a dû exercer ici en plein sa puissance destructive. Il y eut trois raisons pour cela. Premièrement, la méthode de notation, jusqu'au temps de Guy d'Arezzo, était telle, qu'une reproduction correcte était simplement une impossibilité. Si tant d'erreurs se sont glissées dans les manuscrits de la littérature ancienne, et si l'Écriture sainte elle-même n'en a pas été exempte, les chances d'erreurs analogues se rencontrant dans les manuscrits grégoriens augmentent en proportion presque infinie. Un mot omis ou mal épelé attire immédiatement l'attention de qui sait lire. Au contraire, dans une copie de chant écrite ou imprimée, s'il n'arrive pas qu'une erreur soit d'une nature tout à fait extraordinaire, il est absolument impossible de la découvrir, à moins de connaître le chant par cœur ou de le comparer note pour note avec l'original. Guy d'Arezzo se vantait avec raison qu'un enfant, en suivant sa méthode, pouvait apprendre autant dans quelques mois qu'il avait fallu d'années à un homme fait en suivant la méthode ancienne. Nous pouvons bien conclure de là que des caractères musicaux qu'il fallait tant de temps et d'application pour apprendre à lire couramment, ont dû exiger une attention et une patience presque surhumaines pour les copier d'une manière qui fût tant soit peu correcte.

En second lieu, tandis que la presse moderne est capable de multiplier la même copie à un degré illimité, il fallait dans ces temps anciens presque la vie d'un homme pour en produire une seule. Supposez que deux hommes, assis l'un à côté de l'autre, eussent écrit chacun une copie du même antiphonaire, il n'aurait jamais été vrai de dire dans ce cas que deux quantités égales à une troisième sont égales entre elles. Si les deux manuscrits nouveaux devaient se chanter dans un même chœur que l'original, les fautes devaient vite se découvrir; si un des deux était envoyé ailleurs, les erreurs qu'il contenait passaient en usage perpétuel; si tous les deux étaient destinés à des places différentes, il y avait désormais trois

versions plus ou moins différentes du même chant. Or il ne peut y avoir ici ni imagination ni exagération; il faut que la chose soit arrivée comme nous venons de la décrire : autrement, comment pourrait-on expliquer le fait que chaque église finit par avoir un antiphonaire différent de l'église voisine, quand nous savons qu'ils avaient tous une origine commune?

Troisièmement enfin, les variantes introduites dans le chant n'étaient pas toujours dues aux erreurs des copistes. Les hommes, dans ce temps-là, avaient aussi leur goût et leur opinion sur ce qu'un chant devrait être; et quand les causes que nous venons de décrire avaient accumulé ces erreurs et ces variantes de manière à multiplier les versions du chant selon le nombre des églises dans lesquelles on les chantait, il devait y en avoir plus d'un qui, de sang-froid, corrigeait, du moins à ce qu'il croyait, ce même chant selon ses notions propres. C'est à l'une de ces corrections qu'on dut au douzième siècle l'antiphonaire de Cîteaux dont nous parlerons tout à l'heure. Or, pour n'entrer ici que dans un seul détail, on croyait alors que les terminaisons des psaumes des troisième, cinquième et septième tons, telles que nous les chantons encore, étaient des erreurs de composition. Heureusement, personne ne s'est avisé de les changer, pour la raison, sans doute, qu'on n'aurait pas su par quoi les remplacer; mais, dans leur ignorance absolue des premiers rudiments de la musique, combien de prétendues erreurs les réformateurs du moyen âge n'ont-ils pas pu s'imaginer qu'ils corrigeaient, tandis qu'en réalité ils gâtaient sans remède les versions originales du chant!

Que devint sur ces entrefaites la collection de saint Grégoire? Saint Bernard va nous l'apprendre : « Nous avons été forcés », dit-il, « de corriger cet antiphonaire contre l'usage général de toutes les Églises, parce que nous avons voulu imiter la nature plutôt que la coutume... Si donc l'on nous trouve en faute pour avoir fait un antiphonaire unique et différent de tous les autres, nous nous consolons dans l'idée que c'est la raison qui a été la cause de la différence; quant aux autres, ce n'est pas la raison, mais le hasard ou quelque chose qui ne vaut pas mieux, qui a fait qu'ils ne s'accordent pas; car, bien qu'ils se ressemblent presque tous dans leurs erreurs, cependant, dans les choses où l'on pourrait raisonnable-

ment s'attendre à les trouver d'accord, ils sont tellement dissemblables, qu'il n'y a pas deux provinces où l'on chante le même antiphonaire... car, pour ne parler que des Églises de cette province, prenez l'Antiphonaire rémois et comparez-le avec celui de Beauvais, ou d'Amiens, ou de Soissons, que vous avez, pour ainsi dire, à votre porte; et si vous trouvez qu'ils sont identiques, vous pouvez dire *Deo gratias.* »

Il était donc déjà au douzième siècle tout aussi inutile d'aller à la recherche du vrai chant de saint Grégoire qu'il l'est aujourd'hui; et ceux qui impriment au dix-neuvième siècle quelque manuscrit nouvellement découvert du treizième, ne font autre chose que reproduire une des mille et une copies qui pullulaient déjà partout au douzième, copie qui doit nécessairement fourmiller des erreurs et des variantes introduites durant tout un siècle de plus par des hommes qui ne connaissaient pas même la nature et les propriétés de l'échelle musicale, sans parler des règles de l'harmonie.

« Les fondateurs de Cîteaux », dit encore saint Bernard, « avaient mis le soin le plus grand et le plus religieux à ne chanter que ce qui paraissait être le plus authentique. Ayant donc envoyé transcrire l'Antiphonaire de l'Église de Metz (car il passait pour être grégorien), il se trouva que la chose était bien différente de ce qu'ils avaient entendu. Après l'avoir examiné, on en fut mécontent, parce qu'on le trouva défectueux dans le chant et dans le texte, entièrement en désordre et méprisable sous presque tous les rapports..... Enfin, les religieux ne pouvant le supporter plus longtemps,... après avoir appelé à mon aide ceux de nos frères qui étaient les mieux instruits et qui avaient le plus d'expérience dans l'art et la pratique du chant, nous avons fait un antiphonaire nouveau et compilé d'un grand nombre d'autres ».

Et cependant l'ordre de Cîteaux était une branche de la grande famille bénédictine. Il faut donc que même là le chant se soit gâté : autrement ce serait un mystère que saint Bernard et les premiers fondateurs avant lui, jaloux, comme il dit qu'ils l'étaient, de posséder le chant le plus authentique, se fussent adressés à des étrangers, quand ils l'auraient pu trouver chez eux. C'est que la majeure partie des antiphonaires devaient se copier dans les monastères, et que là, comme partout ailleurs, ils avaient dû s'altérer peu à peu, jus-

qu'à ce qu'on fût obligé de recourir de nouveau à ce qu'on croyait être la source.

Examinons maintenant jusqu'à quel point ces anciens réformateurs du plain-chant étaient compétents pour remplir leur office. « On voit », dit dom Guéranger, « que les premiers pères de Cîteaux furent d'habiles musiciens; mais peut-être pourrait-on dire que quelquefois, de leur propre aveu, ils réformèrent l'Antiphonaire de Metz plutôt d'après des théories que sur la confrontation des divers exemplaires des Églises » (1).

Il ne peut y avoir le moindre doute là-dessus. Aussi, dans la question qui nous occupe en ce moment, nous importe-t-il très peu de savoir quelle espèce de livre sortit de leurs mains, tandis qu'il y a un intérêt immense à connaître la nature exacte de ce que l'auteur cité appelle, bien vaguement, des théories. Quant au caractère d'habiles musiciens qu'il leur donne, quoique cela soit dit au sérieux, nous pouvons seulement comprendre l'assertion dans le sens qu'ils avaient cette parfaite routine du chant que tout homme qui a une disposition particulière pour cela doit nécessairement posséder après avoir passé la moitié de sa vie au chœur. Mais, pour ce qui concerne leurs connaissances théoriques, nous savons jusqu'à un iôta en quoi elles consistaient, car elles sont toutes contenues dans le traité *de Cantu*, qui servait de préface à leur œuvre. Or, quoique ce même traité n'ait pas la moindre valeur scientifique, attendu qu'il ne contient pas l'ombre même d'un principe que la science puisse reconnaître, il est sous un autre rapport un des monuments les plus précieux que nous puissions posséder : car il nous montre exactement quelles idées avaient sur la musique les hommes, Guy d'Arezzo y compris, qui furent durant des siècles non seulement les seuls dépositaires des chants de saint Grégoire, mais qui se virent chargés de la tâche, littéralement impossible, de les soumettre à une méthode de notation nouvelle mais incomplète; qui les divisèrent en leurs différents modes; qui, de siècle en siècle, les avaient entièrement à leur merci; qui les copiaient et les recopiaient d'une manière qui n'était harmoniquement correcte qu'autant que la portée s'y prêtait à leur insu; qui multipliaient leurs erreurs jusqu'à ce qu'il y eût autant

(1) *Inst. lit.*, chap. XI.

d'antiphonaires qu'il y avait d'Églises; en un mot, qui donnèrent au chant grégorien la forme qu'il a aujourd'hui.

Et d'abord, ils n'avaient pas la moindre idée de la nature et des propriétés de l'échelle musicale. Nous pensons n'avoir plus besoin de prouver cela ici. Des hommes qui croyaient à sept diapasons ou octaves, parmi lesquelles la vraie et unique échelle musicale était confondue et perdue, et qui attribuaient à chacune une même importance intrinsèque et une même puissance créatrice, ne pouvaient pas même soupçonner où se trouve le secret du sens mélodique dans la plus courte des antiennes; pourquoi telle note repose l'oreille et telle autre la laisse en suspens; pourquoi, dans certains cas, une note lui devient tout d'un coup insupportable, et comment ce fait ne résulte d'autre chose que de l'échelle cherchant sa forme normale après qu'en modulant on l'a forcée de prendre une position nouvelle. Nous ne pouvons pas blâmer les chantres de ces temps-là, car on ne peut pas les appeler musiciens, pour n'avoir pas possédé ces premiers rudiments; mais c'est une absurdité et un aveuglement impardonnables chez ceux qui se vantent d'être les héritiers de leur théorie, que de s'en tenir encore à ce qu'aujourd'hui on pourrait appeler des enfantillages. Un disciple de cette école croit en savoir plus long que n'importe quel musicien moderne, lorsqu'il s'imagine construire une mélodie sur une échelle qui a une quarte majeure; mais voilà que de temps en temps quelque chose lui dit de baisser ladite quarte. Lorsqu'on lui demande la raison de ce procédé, il prend un air magistral et vous répond gravement, en termes pris dans un manuscrit du moyen âge, que c'est ainsi qu'il faut adoucir la dureté du triton! Ne serait-il pas grand temps qu'on parlât sens commun, en plain-chant comme en toute autre chose, et qu'on adressât à un certain nombre de personnages, dont quelques-uns ont même écrit de gros volumes sur le sujet, ce sage et prudent dicton de la fable : *Ne sutor ultra crepidam!*

Deuxièmement, et comme conséquence de ce qui précède, n'ayant aucune notion correcte de la nature de l'échelle, ils ignoraient, comme de raison, comment elle se reproduit par quartes et par quintes. La conséquence est que la phrase la plus simple, dès qu'elle sortait du ton fondamental, était pour eux comme une sen-

tence écrite dans une langue dont ils n'auraient pas compris la première syllabe. Quelle autre preuve en faut-il que la forme même qu'ils donnèrent à leurs échelles? Ce qui est bien plus désastreux, c'est que cette ignorance faisait théoriquement disparaître des livres la modulation la plus naturelle qui existe en musique, et qui est aussi la plus fréquente qui se rencontre dans le chant. Dans le plus grand nombre des tons, une modulation dans la dominante est simplement une impossibilité; et si, en pratique, on peut arriver au même résultat en supprimant certaines notes, l'erreur n'en existe pas moins en principe.

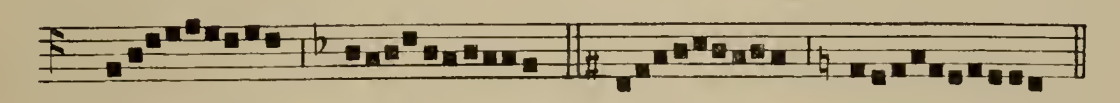
Quoique nous ayons parlé, peut-être à satiété, du *si* bémol, nous tenons à faire voir comment ces correcteurs du plain-chant savaient manipuler une mélodie, au nom de ce qu'ils croyaient être les vrais principes touchant cette note.

Il paraît que dans l'Antiphonaire de Cîteaux chaque antienne se terminait par un neume qui servait pour toute une *maneria* ou ton. Ces neumes étaient comme autant de formules, dans lesquelles il ne devait entrer d'autres notes que celles qui formaient leurs échelles respectives; et, comme le traité *de Cantu* s'exprime, ils aidaient à mieux imprimer dans l'oreille et dans l'esprit le ton auquel chaque antienne appartenait. Il y avait donc autant de neumes qu'il y avait d'échelles, et, comme celles-ci, chacun ne pouvait convenir qu'à son propre mode. Or, les deux modes d'un même ton devant se chanter de manière à finir par la même note, il fallait que le neume formé par l'échelle de chacun fournît une modulation qui fût, note pour note, la même. Ceci ne présente pas de difficultés lorsque les deux échelles sont identiques. C'est ainsi que le neume en *la* mineur du mode éolien pouvait se répéter en *ré* mineur dans le dorien. Aussi le traité remarque-t-il que le neume du premier ton est le seul de tous les modes authentiques qui soit correct. Mais lorsque deux modes ont chacun une échelle différente, il est clair que les deux ne peuvent pas faire une même modulation, à moins qu'il ne soit possible de modifier l'une ou l'autre. Or c'est ce qui arriva aux modes ionien et lydien, qui forment la troisième *maneria*. Le premier faisait son neume régulièrement en *ut* : le second ne pouvait donc l'imiter qu'autant qu'il convertît son *fa* final en une vraie tonique, et pour cela il fallait bémoliser le *si*.

Le neume lydien avait donc un *si* bémol, et en cela le traité le trouvait incorrect. Ou bien, dit-il, il a été mal fait, ou bien il a été gâté après coup; et voici comment il croyait pouvoir le prouver :

« Quoique le neume (ionien) arrive par des notes naturelles à la finale *ut*, il ne peut se terminer en *fa* que par une note accidentelle. Il n'est donc pas satisfaisant, parce que, pour convenir aux deux modes, il devrait n'être composé que de notes naturelles, et il ne faudrait pas y voir paraître le *si* bémol, qui ne peut jamais servir pour distinguer la propriété des tons : car il est parfaitement absurde qu'un mode ne puisse pas avoir, écrit avec les notes dans lesquelles il est entièrement contenu, le neume qui doit décrire sa nature ».

Nous n'avons pas vu le neume original, mais voici ce qu'on en fit :



Neume lydien. Neume ionien.

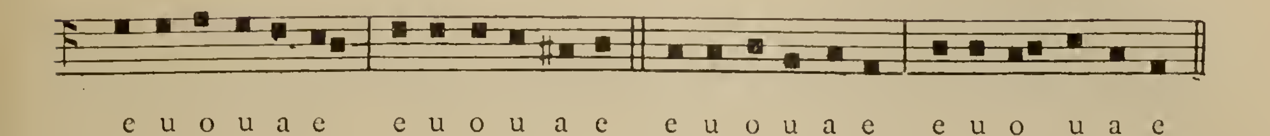
Ces bons correcteurs ont fait, sans s'en douter, un vrai compromis entre les deux modes : car la première moitié de chaque neume est lydienne, et un *si* naturel dans le premier deviendrait un *fa* dièse dans le second. L'autre partie est ionienne, et le *si* bémol qu'on a fait disparaître n'en reste pas moins sous-entendu, tout comme le *fa* naturel l'est dans l'ionien.

Le traité trouve le neume du septième ton tout aussi incorrect, ou, comme il s'exprime, tout aussi déraisonnable. Ceci nous offre un point très intéressant à examiner : car nous y trouvons une preuve de plus que les faits que ces habiles musiciens trouvaient défectueux et qu'ils se faisaient parfois forts de corriger, reposaient sur autant de principes scientifiques. Nous avons dit, en parlant du septième ton, que sa gamme fondamentale est la même que celle du cinquième, le premier n'étant que le second plus développé. Les cinq premières notes de l'échelle mixo-lydienne ont donc exactement la même valeur que la quinte dans l'ionienne. C'est pourquoi, d'après la remarque que nous avons

faite plus haut, leurs neumes devraient être identiques. C'est bien ainsi que l'avaient compris les auteurs de ces modulations, fait d'autant plus naturel, qu'ils vivaient très probablement avant qu'on eût pu établir la distinction actuelle entre les deux. Conséquemment, pour nous servir des termes du traité, non seulement on pouvait adapter le septième neume au cinquième ton, mais on pouvait prendre le neume du dernier et l'ajouter au septième. Or, cette identité étant clairement contre tous les principes de la musique, *utrumque mutatum invenies,* ajoute l'auteur, vous les trouverez changés l'un et l'autre, et un peu plus loin nous lisons que les autres furent *corrigés* de la même manière.

Troisièmement, il suit encore de ce qui précède qu'ils ne pouvaient jamais prendre en considération les transpositions qu'il faut faire subir à la plupart des modes. C'est le péché originel de la théorie. Aujourd'hui encore, une mélodie ou une modulation en *ut* dans un mode quelconque s'appelle toujours ionienne; peu importe dans quel ton on la chante en pratique. Mais par là même que la plupart des mélodies se transposent en pratique, et cela en plusieurs gammes différentes, il faut qu'il y ait dans un très grand nombre de cas des ressemblances entre un mode et un autre qui n'existent qu'en apparence, c'est-à-dire, dans les livres de chant, où elles occupent toutes une seule et même position. Or ces hommes, qui ne jugeaient et ne pouvaient juger que d'après les apparences, et qui les prenaient même pour point de départ de leur théorie, ne pouvaient pas toujours les concilier; et quand ils ne le pouvaient, ils concluaient immédiatement (comme ils le faisaient toujours, du reste), que c'était, non pas leur théorie, mais le chant lui-même qui était en faute. L'auteur du *Tonale* disait du psaume du troisième ton que c'était une erreur de la part de celui qui l'avait composé, de lui avoir donné la même finale qu'au psaume du deuxième. Ici les apparences ne le trompaient pas, car le fait est vrai; seulement, comme il ne pouvait pas se l'expliquer, il l'appelait tout bonnement une erreur. Mais son observation s'étendait également aux psaumes du septième et du cinquième ton : ceux-là, disait-il, sont fautifs, le premier, parce qu'il a la terminaison d'un psaume du deuxième ton, et le second, parce

qu'il finit comme un psaume du quatrième. Ce qui suit explique sa pensée :



Ici les apparences le trompaient, et il faut véritablement que l'ignorance des premiers principes de la musique ait été encore plus grande dans ces temps anciens que nous ne pouvons le penser : car, si ces psaumes, à les prendre deux à deux, ont en effet la même finale sur le papier, c'est absolument la seule chose qu'ils aient en commun, même sur le papier.

Rien n'est plus naïf que la remarque par laquelle le vieil auteur conclut sa critique : « Les péripatéticiens », dit-il, « appelaient fautifs tous les modes dans lesquels le psaume se termine d'une manière différente de l'antienne ». Nous ignorions jusqu'ici qu'Aristote et son école fussent de si grands chanteurs de psaumes; mais, comme de raison, si les modes grégoriens ne sont autre chose que les anciens modes grecs, ce dont encore beaucoup de personnes ne doutent nullement, il faut bien que les anciens aient chanté des espèces de matines et de vêpres à eux, puisque ces mêmes modes ne peuvent guère servir à autre chose.

Quatrièmement, ces « habiles musiciens » réduisaient les principes de ce qu'ils appelaient la musique à des considérations morales. Ils avaient découvert que l'étendue ordinaire des chants était composée de dix notes; et, au lieu de combiner ce fait avec la nécessité qui existe de les mettre à la portée de toute sorte de voix, ils allaient chercher midi à quatorze heures en invoquant l'autorité du psaltérion. D'un autre côté, c'eût été trop leur demander que d'analyser l'échelle de chaque mode, afin de se rendre compte de ce nombre de notes; mais enfin, s'ils avaient examiné le chant avec tant soit peu d'attention, ils y eussent découvert deux faits : le premier, que ce nombre ne s'obtient nullement en ajoutant une note à chaque bout de l'échelle, et que la dignité de cette même échelle ne dépend nullement d'une opération aussi purement arbitraire; le second, que le fait lui-même était faux pour un grand nom-

bre de cas où la portée s'élève à plus de dix notes. Il y avait encore lieu ici à corriger, et peut-être le firent-ils, du moins en réformant l'Antiphonaire de Metz.

Ce sont ces deux principes, c'est-à-dire, l'autorité du psaltérion et ce que le traité appelle la dignité égale des échelles, que nous appelons des considérations morales. Quant à leur troisième principe, savoir, qu'un chant composé de plus de dix notes ne pouvait pas toujours se noter, s'il prouve quelque chose, c'est l'imperfection de la méthode de notation cent ans encore après son invention, et la certitude morale qu'il doit y avoir que, pour un grand nombre chants, les lignes de la portée grégorienne, telle que nous l'avons encore, doivent avoir été un véritable lit de Procuste.

Cinquièmement enfin, ils arrêtèrent les progrès de la science musicale, en tant qu'elle aurait conduit peu à peu à la connaissance du vrai système de saint Grégoire, et par là ils rendirent finalement le chant grégorien stérile comme art créateur. Nous allons approfondir ce sujet. La découverte d'une échelle nouvelle par quelques observateurs curieux eût dû donner l'éveil plutôt que susciter la critique, et une critique aussi sévère. On a beau parler aujourd'hui d'échelles diatoniques : ce qui préoccupait ces anciens musiciens, lorsqu'ils tenaient si fortement à leurs échelles naturelles, n'était pas l'horreur qu'ils avaient des intervalles chromatiques, dont ils ne soupçonnaient pas même l'existence, — c'est même du dernier ridicule de le supposer, — mais c'était la crainte de perdre le fil qui les guidait à travers leurs modes; et voilà pourquoi ils n'employaient même leur unique bémol que lorsqu'ils ne pouvaient absolument s'en passer.

Pour nous, nous voudrions bien être capable aujourd'hui de pouvoir comparer cet antiphonaire de Cîteaux, « unique et différent de tous les autres », avec ceux dont on se servait dans les autres Églises. C'était la *raison* qui avait amené cette différence, et la *nature* avait été suivie plutôt que la *coutume*. Si les principes impliqués dans les termes *raison* et *nature* sont ceux du traité *de Cantu*, nous sommes fortement porté à croire que la coutume si sévèrement condamnée peut très bien avoir représenté la vraie tradition. Ils se ressemblent presque tous dans leurs erreurs, dit le traité ; mais cette coutume générale était-elle véritablement une erreur générale?

Si chaque Église avait son antiphonaire à elle, faut-il réellement croire qu'ils n'étaient d'accord, et seulement d'accord que sur des erreurs? D'un autre côté, quand nous voyons ici appeler erreurs des passages qui non seulement n'en étaient pas, mais qui prouvent à l'évidence que ceux qui les avaient composés avaient fidèlement mis en pratique les vrais principes de la musique; quand nous voyons ces anciens réformateurs actuellement corriger des neumes qui étaient parfaitement en règle, et les corriger, remarquons le bien, non pas seulement afin d'établir une distinction mieux marquée entre un mode et un autre, ce qui était également leur intention, mais parce qu'ils croyaient ces phrases réellement fautives : que pouvons-nous, encore une fois, conclure de là, sinon que le chant grégorien a dû considérablement s'altérer en tombant en de telles mains? car il faut bien considérer que les principes que nous venons d'examiner, formaient la théorie reçue alors, et que saint Bernard n'inventait rien lorsqu'il écrivait son traité.

Un peu d'ordre peut avoir été amené dans le chaos appelé alors la musique, mais ce n'est qu'un ordre relatif. La théorie des échelles, en se développant davantage, a su prendre quelques faits en considération, et l'on ne trouve plus en faute, par exemple, un mode qui fait une modulation dans un autre mode. Mais ce que nous affirmons sans crainte d'être démenti, c'est que tous les faits sont restés, et que la théorie plus moderne, celle qui prétend avoir retrouvé le secret de la musique ancienne, ne s'exerce que sur le chant tel qu'il nous a été livré par les hommes dont nous avons examiné les principes. Aussi, tout ce que cette même théorie a pu inventer après coup, ne nous intéresse guère pour le moment. Ce que nous avions à cœur de prouver, c'est l'inutilité absolue d'aller aujourd'hui à la recherche de vieux manuscrits, afin de découvrir la version plus ou moins authentique du chant de saint Grégoire; c'est que l'œuvre de ce pape, après avoir été altérée au point qu'il n'y avait pas deux Églises qui chantassent le même antiphonaire, se gâta cette fois-ci systématiquement en tombant entre les mains d'hommes qui firent passer les chants, du premier jusqu'au dernier, par un système de notation dont il est impossible qu'un grand nombre ne sortissent pas gravement altérés; qu'ils placèrent le chant grégorien hors de la possibilité d'une réforme, en érigeant leurs

erreurs mêmes en système; qu'il est ridicule au plus haut degré de supposer que des hommes qui traitaient d'erreur chaque fait qu'ils ne pouvaient pas comprendre, même ceux qui fournissent les preuves les plus intéressantes que ceux qui ont composé ces chants possédaient les vrais principes de l'harmonie, étaient de meilleurs juges que nous du sens correct d'une modulation ou de la meilleure tournure d'une cadence; qu'ils épuisèrent les ressources de ce qu'on appelle la musique ancienne; qu'ils sont les seules autorités qu'il faudrait consulter, et que, si nous désirons avoir les chants de saint Grégoire dans toute leur pureté et toute leur perfection, c'est de leurs mains qu'il faut les recevoir.

Nous ne prétendons pas dire cependant que, sous le traitement que nous venons de décrire, les chants originaux furent si complètement défigurés, qu'on ne peut plus dire qu'ils sont d'une manière générale, ou en substance, restés les mêmes. Le mal qui a été fait, consiste moins dans les altérations qu'ils ont dû subir, que dans le système ruineux qui a été bâti sur le tout collectivement : système qui paraît avoir jeté des racines si profondes, qu'aujourd'hui encore, quand on parle de réformer le chant, la seule idée que ces mots semblent suggérer, c'est la nécessité de lui appliquer dans toute leur rigueur toutes les conclusions de la théorie des échelles. Autrefois, soit dit ici en passant, on ne s'occupait pas de théories sur le chant, mais un organiste se piquait de bien l'harmoniser. Malheureusement, à mesure que la musique a empiété sur ce terrain, l'attention s'est portée à peu près exclusivement vers celle-ci, et l'accompagnement du chant semble être devenu une routine, qui n'inspire plus qu'un intérêt secondaire à celui qui en est chargé. Quoi qu'il en soit, nous croyons pouvoir affirmer que de temps immémorial le système que les organistes suivaient en pratique, n'était autre que celui que nous avons développé dans ces pages, car c'est le seul qui puisse se suggérer à tout musicien qui est forcé d'y prêter son attention. Ce n'est que depuis peu d'années que les principes des « habiles musiciens » du moyen âge ont été poursuivis jusqu'à leurs dernières conséquences, et nous avions encore à apprendre que « nos musiciens modernes ont supposé que la seule harmonie possible est celle qui est basée sur les principes et la tonalité de la musique moderne »; que « le chant, tel qu'ils nous le délivrent, est à

peine reconnaissable et mérite seulement le nom de très pauvre musique » ; et que, s'ils étudient le plain-chant, « ils le trouveront susceptible d'une harmonie *sui generis* la plus belle, produisant des effets sublimes, dont la musique, avec ses dissonances efféminées, n'est pas capable » (1).

De pareilles rêveries ne valent pas la peine d'être citées dans un ouvrage sérieux mais nous considérons que notre tâche ne serait pas complète, si nous n'exposions pas au grand jour les absurdités qui passent pour science dans cette école et la tiennent en vie. On ne sait ce qu'il faut admirer ici le plus, ou l'ignorance d'un écrivain qui est capable de parler en ces termes d'une espèce d'accords qui ressortent des règles de ce qu'il appelle la musique moderne autant que l'harmonie plus régulière et plus agréable qu'il a l'air de mépriser; ou le goût d'un homme qui a le courage d'appeler beaux, oui, et sublimes! les sons les plus lamentables et les plus soporifiques qu'on soit capable de tirer d'un orgue : car tel est, en effet, le caractère d'un accompagnement qu'il appelle à juste titre *sui generis*, et dont le seul mérite consiste à ne jamais sortir du même ton, excepté, littéralement, *furtim et raptim*, c'est-à-dire, quand on peut y faire passer quelque dièse de contrebande.

Il y a dans les mélodies attribuées à saint Grégoire, ou compilées par lui, une richesse et une variété d'harmonie, une majesté et un maniement hardi et vraiment musical, qu'aucun arrangement barbare ne semble avoir été capable de détruire : car, à moins de tourner du plain-chant sens dessus dessous, comme l'ont fait les éditeurs de Malines, il est difficile de lui faire perdre son idée principale. Ces mélodies furent les types de tous les chants qui ont été écrits depuis, dont les meilleurs sont plus ou moins bons, selon qu'ils leur ressemblent plus ou moins. Quelques nouveaux, qui valent la peine d'être chantés, ont été composés depuis les temps d'Arezzo et de saint Bernard, par un petit nombre d'hommes de génie, qui ne connaissaient d'autres principes que ceux qui passaient alors pour tels. Ceci n'est pas en leur faveur : car, n'importe ce qu'ils croyaient en théorie, ils ne faisaient en pratique qu'imiter les modèles qu'ils avaient sous les yeux. Néanmoins, nous les appelons

(1) *Catholic World, loc. cit.* — Une dissonance efféminée : n'y a-t-il pas là contradiction dans les termes ?

des hommes de génie, car ce n'est pas le premier venu qui aurait trouvé dans les anciens graduels du septième ton le thème d'un morceau comme le *Lauda Sion,* ou qui aurait extrait des modes dorien et éolien une mélodie comme le *Salve Regina.* Sur ces entrefaites, la science de la musique se retrouvait peu à peu; mais on dirait que la découverte graduelle des lois de l'harmonie éteignait également par degrés le feu de l'inspiration chez ceux qui cultivaient le chant grégorien, en bannissant formellement celui-ci du domaine de la musique. Plus la science s'avançait, et plus elle semblait se mettre en opposition avec le système régnant, sans qu'apparemment il fût venu à l'esprit de personne d'examiner s'il n'y avait pas moyen de les concilier tous les deux. Pendant que l'étude se portait sur l'échelle, découvrait son importance et trouvait que c'est elle qui est la seule base de tout le système musical, les disciples de l'ancienne école fixaient leur attention sur les échelles anciennes; ils les interprétaient à rebours, en les supposant antérieures à leurs modes; ce qui n'était qu'une suite de coïncidences devint pour eux un vrai principe d'unité, et à une échelle composée de notes isolées ils opposèrent une échelle dont chaque degré en formait une autre. Dès lors ce furent celles-ci qui prirent la première place dans l'étude du plain-chant : chacune d'elles fut regardée comme ayant une existence abstraite, et comme possédant en elle-même, vis-à-vis du mode qu'elle représente, tout ce que la science nouvelle réclamait pour son échelle unique.

La composition du plain-chant devint donc une prétendue science à part : non pas qu'avec la prétention de faire du nouveau on pût s'empêcher, même malgré soi, d'imiter l'ancien; ou même que, sans une connaissance préalable de l'ancien, on eût pu composer une seule ligne de chant, — deux faits qu'on perdait probablement de vue; — mais on prétendait prendre les échelles comme seul point de départ et l'on croyait n'être guidé que par elles. Jusque là on s'était contenté d'imiter, mais l'imitation n'est pas un principe fécond. Pour exceller dans la composition, il eût fallu, comme les premiers compositeurs, avoir été parfaitement au courant des règles de l'harmonie : alors nous eussions vu les hommes qui imitaient si bien se surpasser dans des compositions originales et propager l'art vraiment catholique du chant grégorien; tandis que cet

art, se trouvant maintenant basé sur la négation même de la science, représentée par ce qui est son point de départ, c'est-à-dire, l'échelle musicale, déclina si rapidement, et finit par tomber si bas, que composer du plain-chant eût pu s'appeler caricaturer l'œuvre de saint Grégoire.

Que pouvait-on tirer d'une succession irrégulière de huit notes, que les uns, faute de connaissances suffisantes, n'auraient pas même su analyser musicalement, et que les autres n'osaient pas analyser ainsi, parce qu'ils se croyaient sur un autre terrain? Le plain-chant, disait-on, n'est pas comme la musique ordinaire, qui n'est qu'une invention moderne. Lors donc que quelqu'un voulait composer un chant, il lui était avant tout et par dessus tout défendu de faire de la musique; et si le résultat n'était pas sous nos yeux, nous aurions facilement pu deviner ce qu'il devait être. Malgré la défense de faire de la musique, on finissait toujours cependant par en faire malgré soi. En effet, quelle que fût la forme d'une échelle prétendue ancienne, elle avait toujours assez de lambeaux de l'échelle musicale pure et simple, pour qu'il en sortît des modulations intelligibles en majeur ou en mineur; et comme on avait toujours les anciens chants dans l'esprit, on ne pouvait pas tout à fait s'égarer, et l'on s'en tirait comme on pouvait. Mais le lecteur, surtout s'il a connu les liturgies gallicanes modernes, doit comprendre comment une méthode de composition aussi incomparablement absurde devait tuer toute inspiration et toute originalité. Henri Dumont devait être un musicien passablement distingué, puisqu'il était maître de la chapelle de Louis XIV; mais lorsqu'il écrivit ses messes en plain-chant, il mit sa musique de côté et devint très médiocre. Ces termes cependant seraient trop forts, si nous voulions les appliquer à sa messe du premier ton, plus connue en France sous le nom de messe royale; mais aussi, avec une échelle aussi claire que la dorienne, et surtout avec des modèles comme il s'en trouve dans les livres, c'eût été sa faute s'il n'avait pas réussi comme il l'a fait (1). Mais quand il voulut essayer le deuxième ton, la chose était différente, parce que l'échelle de ce ton est une de celles qu'on dirait avoir été inventées afin de mystifier un

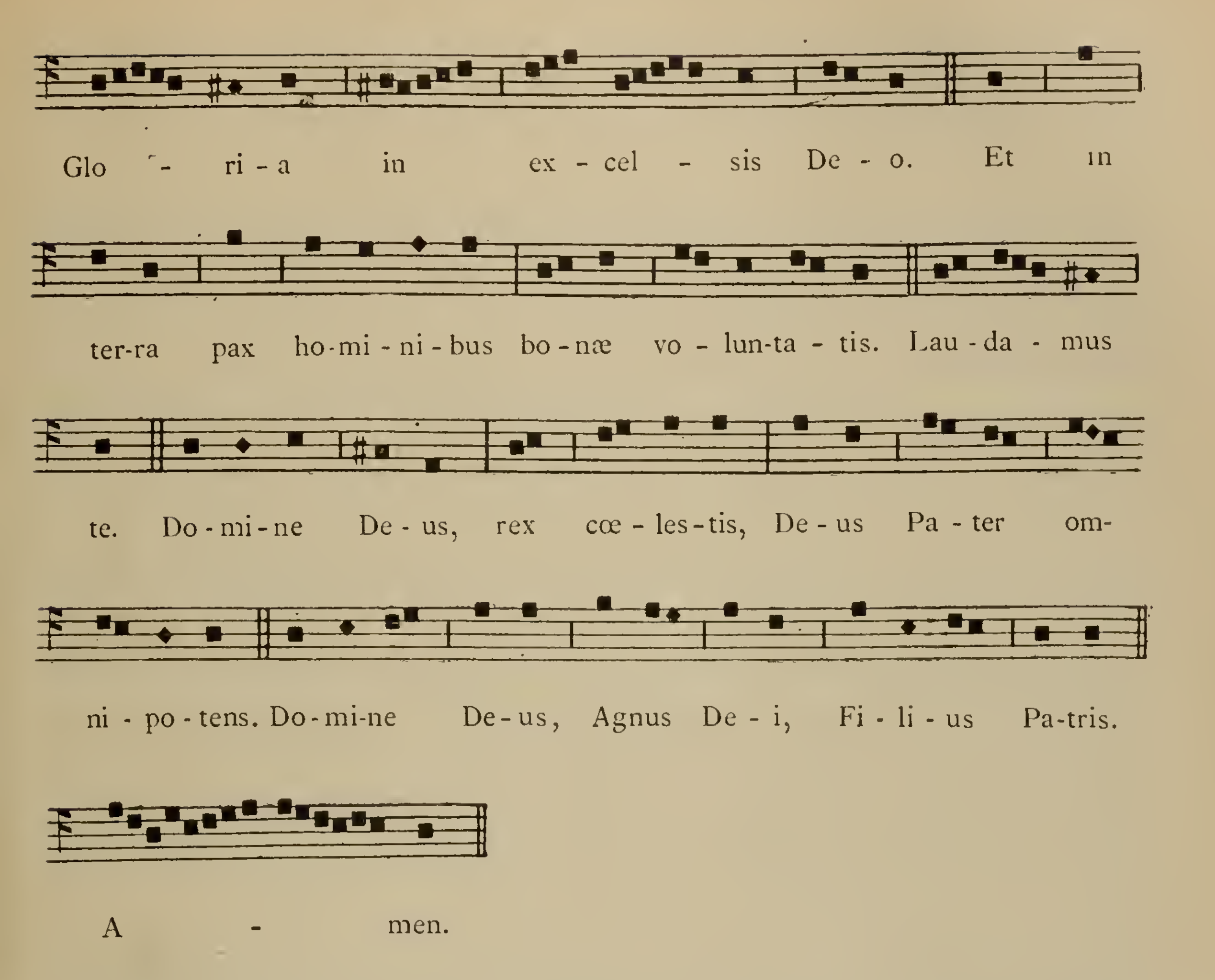
(1) Cette messe s'appelle en Belgique *quinta in solemnioribus*, mais elle a été excessivement maltraitée.

musicien, car il ne faut pas oublier qu'il lui est défendu de l'interpréter musicalement. En haut il trouvait ce que nous appelons une quinte en mineur, qui ne pouvait manquer, même malgré lui, d'être sa principale ressource. Mais que faire de la quarte en bas, qui ne contient le germe d'aucune idée mélodique, et qui, d'après les principes de l'école, a cependant autant de droit de paraître dans un chant, et lui est aussi nécessaire que la quinte elle-même? Si cette quinte ne venait pas là à tout propos, comment pourrait-on reconnaître un ton qui n'aurait pas même d'existence sans elle? Voilà comment il a dû raisonner, et la conséquence fut qu'il employa cette quarte à tort et à travers : non pas, encore une fois, parce qu'elle se prête bien à construire un tour mélodique agréable, mais parce qu'elle est une partie intégrante de l'échelle, et que c'est l'échelle qui fait le ton.

Voici quelques extraits du *Gloria :*



Dans la patrie même de ce musicien, c'est-à-dire en Belgique, et qui sait combien de générations avant lui? il y avait eu des hommes qui s'étaient exercés aussi à composer des messes en plain-chant; il y eut même un vieux moine qui en écrivit une dans ce même deuxième ton. Voici comment il s'en tirait :



Ici il y a de la vie et de l'originalité, en un mot, de la vraie inspiration : l'on sent que, pour cet homme, l'échelle du deuxième ton ne servait qu'à définir la position de la dominante, que son échelle à lui était l'échelle musicale, et que celle-ci le faisait arriver de la manière la plus naturelle à cette limite en bas, laquelle, s'il fallait en croire l'ancienne école, ne peut s'atteindre sans un grand renfort de notes, qui ne disent absolument rien (1).

(1) Il y a dans les antiphonaires belges un certain nombre de pièces originales, dont quelques-unes sont des compositions vraiment remarquables. Elles prouvent clairement qu'en Belgique, depuis les temps les plus reculés, et probablement par suite de l'usage immémorial et universel qui existe là de tout accompagner de l'orgue (instrument qu'on trouve dans la moindre église de village), non seulement le plain-chant a été interprété d'après les règles de l'harmonie appelée moderne, mais qu'on y a su parfaitement distinguer entre le système grégorien et ce qui constitue l'essence du plain-chant considéré en lui-même. (Le premier étant fondé sur la relation musicale qui existe entre certains tons, la seconde consistant dans l'absence du rythme, peu importe dans quelle gamme un morceau est écrit.) Dans les livres susdits il y a des messes et d'autres mélodies détachées qui n'appartiennent proprement à aucun ton.

Pour faire un antiphonaire qui, d'après nous, serait parfait, il faudrait collationner les

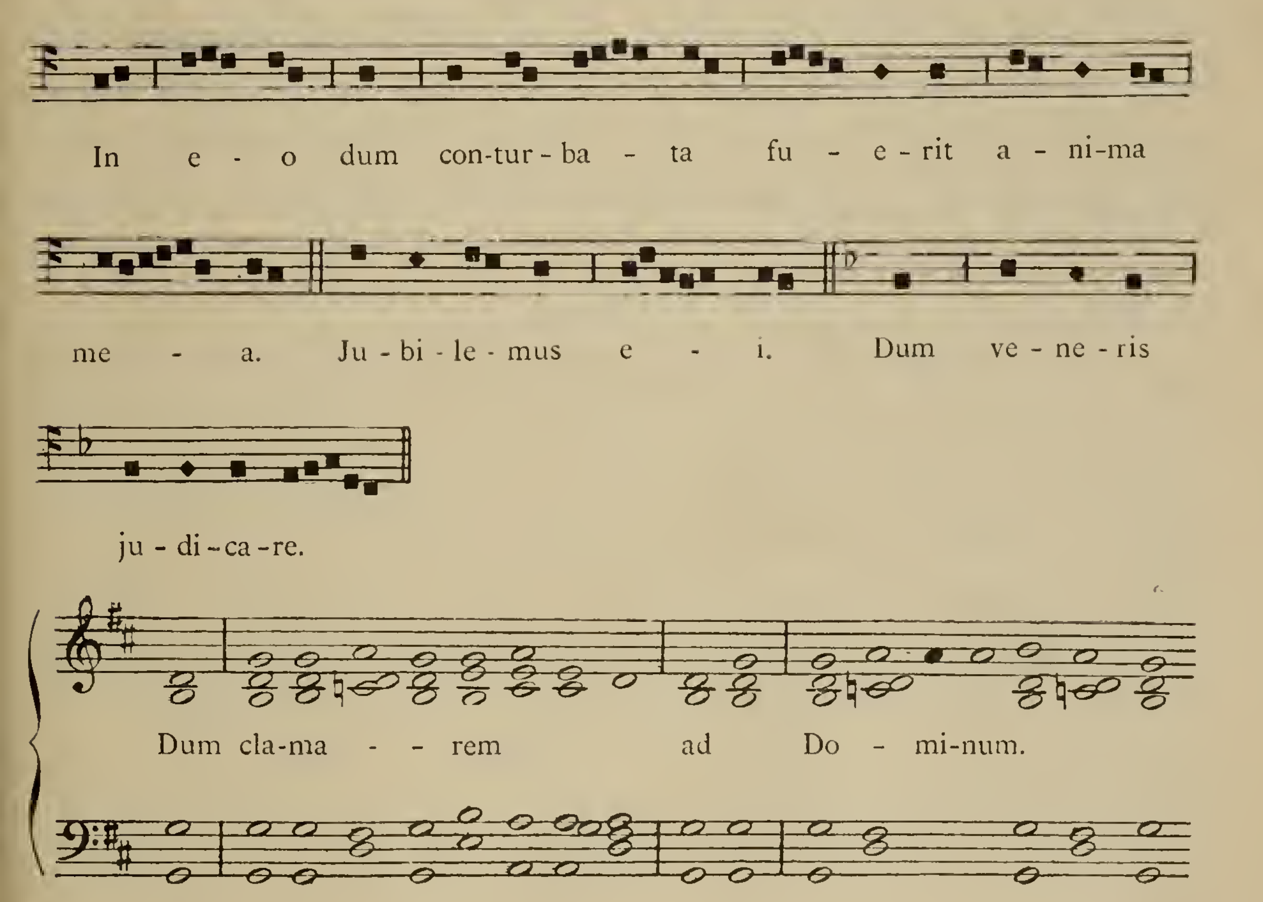
La décadence du chant grégorien, dont nous avons parlé plus haut, peut facilement s'observer dans n'importe lequel de nos livres. Dans l'ancien Antiphonaire de saint Grégoire, il s'en faut bien que tout soit de la même excellence. C'est une chose qui se conçoit, et ce n'est pas précisément dans les chants comparativement médiocres qui s'y rencontrent qu'il faut chercher la décadence en question (1). La meilleure partie de ce livre est de beaucoup les introïts et ce qui se chante après l'épître dans ce qu'on appelle le propre du temps. Il faut y ajouter la messe de saint Philippe et saint Jacques, les messes des martyrs durant le temps pascal et celle de la Dédicace des églises. Nous ne sommes ni un admirateur fanatique du plain-chant ni contempteur de la musique, et de fait, nous ne pouvons pas comprendre comment un amateur du premier peut faire autrement qu'aimer la seconde; mais nous ne craignons pas d'affirmer que la plupart des morceaux que nous venons d'énumérer, valent la plus belle musique qui ait jamais été composée. Du reste, il serait inutile de vouloir établir une comparaison entre deux choses qui appartiennent chacune à un ordre différent. Nous pourrions tout aussi bien comparer les hexamètres coulants de Virgile avec les majestueux ser-

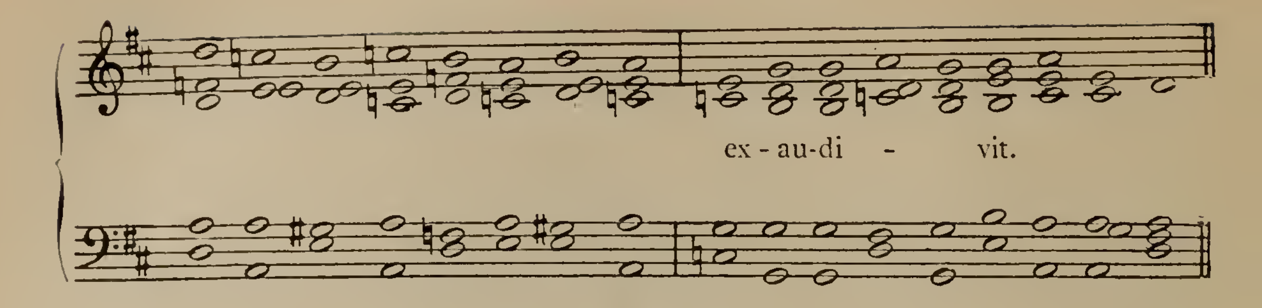
mêmes livres belges avec les livres français: car, comme on devrait bien s'y attendre, ces derniers contiennent bien des chants qui sont beaucoup supérieurs à ceux des autres. Ce qu'il faudrait conserver en substance dans les premiers, sont les offices de la semaine sainte, ainsi que l'office et la messe des morts : seulement, il faudrait arranger le texte du *Dies iræ* comme il se chante en France. Un grand nombre d'hymnes sont originales. Celles-ci sont pour la plupart si incomparablement belles, que nous nous sommes souvent demandé qui a pu les avoir composées, et comment il se fait qu'elles semblent être inconnues ailleurs. Parmi celles qui sont communes aux deux pays, la plupart de celles qui se chantent en Belgique, sont tellement supérieures aux versions qui s'en chantent en France, que celles-ci n'en paraissent être que des corruptions : telles sont, entre autres, le *Pange lingua*, morceau vraiment sublime; *Sanctorum meritis*, des vêpres de plusieurs martyrs, et l'hymne pascale *Ad regias Agni dapes*, qu'on a adaptée en France à l'hymne de complies, *Te lucis ante terminum*. Nous avons dit *la plupart*, car il y en a quelques-unes dont on a évidemment voulu développer l'idée musicale, tandis qu'on n'a réussi qu'à y introduire des chevilles : telle est l'hymne *Crudelis Herodes*, et surtout celle du Carême, qui a perdu la noble et touchante simplicité qu'elle a dans les vespéraux français. Le *Te Deum* est un autre chant qui est tout à fait hors ligne. Mais tous ces morceaux auraient besoin d'être retouchés très discrètement par un homme de goût, qui n'y mettrait rien du sien.

(1) Ce recueil contient plusieurs morceaux qui sont postérieurs à S. Grégoire : tel est, par exemple, l'introït *Gaudeamus*, que beaucoup de personnes admirent si fort. D'après nous, il est inférieur, et très inférieur, aux introïts plus anciens; il sent le travail d'un bout à l'autre.

mons de saint Léon. Toute chose doit se juger d'après son but ; et le poète, dans ses meilleures inspirations, s'il lui avait été donné de traiter les mêmes sujets, dans les mêmes circonstances de temps et de lieu, aurait paru insignifiant devant la diction imposante et les nobles périodes du grand pape.

Le caractère principal de ces compositions est la hardiesse, et cependant la variation aisée de leurs modulations. Dans le plus grand nombre il y a peu de ce qu'on appelle généralement mélodie : c'est-à-dire qu'elles n'offrent pas un sujet suivi dans une même gamme ; et sous ce rapport on pourrait, jusqu'à un certain point, les comparer à de la bonne musique d'orgue. Elles tirent de l'échelle toutes les ressources harmoniques qu'elle contient, et, accompagnées par un bon organiste, qui les comprend à fond, elles acquièrent une grandeur et une majesté incomparables. Le mélange du majeur et du mineur, toujours amené naturellement, est encore une source intarissable de variations. Elles sont pleines de verve et fourmillent de tours remplis d'originalité. Rien ne pourrait être plus heureux que quelques-unes de leurs cadences.





Ce serait grossir ce volume outre mesure que de nous mettre à copier les morceaux sur lesquels nous désirons appeler l'attention du lecteur. Nous nous contenterons de le renvoyer au premier Graduel venu, pourvu que ce ne soit ni celui de Reims ni celui de Malines, les chants étant partout les mêmes en substance. Les plus beaux sont les graduels et les alléluias du septième ton, quoiqu'ils aient été tous fort maltraités. Ceux du troisième dimanche du Carême et du troisième dimanche après la Pentecôte peuvent être rangés parmi les meilleurs. Le trait du vendredi saint *Domine audivi* est le plus beau de tous les morceaux de cette classe. Parmi les introïts, nous pouvons citer celui du quatrième dimanche du Carême, du dimanche de la Sexagésime et du commun des martyrs *Protexisti me*. Les introïts de tous les dimanches après Pâques sont encore excellents : on sent que l'auteur était inspiré par les souvenirs joyeux de la saison, car ils respirent un air d'allégresse qui ne se rencontre nulle part ailleurs, et il n'y a pas de chants dans tout le livre qui disent tant avec si peu de notes.

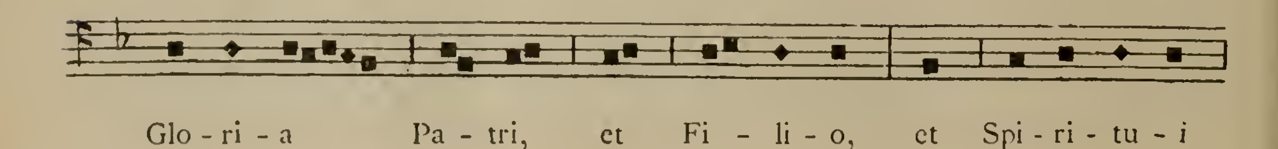
Quand nous passons de là au commun des saints, nous sentons qu'ici une autre main a été à l'œuvre. A l'exception de quelques morceaux, faciles à distinguer, du reste, ces messes ne sont plus dans le même style, et ceux qui les ont composées n'avaient ni le goût ni le talent de ceux qui ont écrit les autres. Nous ne disons pas qu'ils sont positivement mauvais, mais c'est cependant ici que nous commençons à tomber dans le monotone. Si le propre du temps a été antérieur au commun des saints, peut-être celui-ci se ressent-il déjà du déclin de l'art musical dans un temps où tout déclinait rapidement. A partir de saint Grégoire, les bonnes mélodies, c'est-à-dire, celles qui sont entièrement originales et non pas seulement des imitations ou des morceaux inspirés par d'autres plus

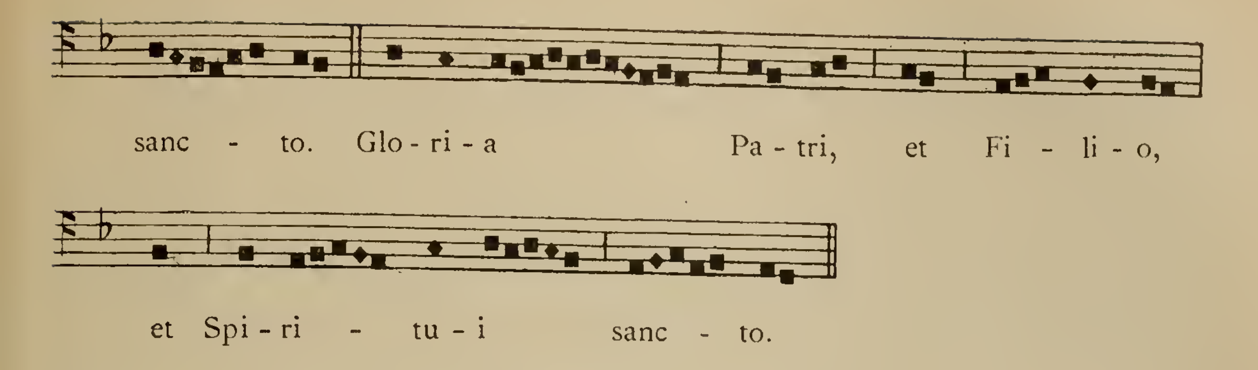
anciens, ne sont plus que de rares exceptions. Il est vrai que les échelles avec leurs diverses modulations avaient tellement été exploitées, qu'une mélodie nouvelle devait nécessairement être remplie de réminiscences. Il n'y avait que l'échelle ionienne dont les premiers compositeurs avaient fait peu d'usage[1]: aussi n'y eut-il que ce mode, et le sixième ton, qu'on appelle son plagal, qui fournirent quelques chants que l'on peut appeler nouveaux. Vers le treizième siècle, l'art de la composition prenait une autre direction, car les proses mesurées de cette époque ne sont plus du plain-chant : ce sont de vraies compositions musicales; elles furent, pour ainsi dire, le prélude de ce qu'on appelle la musique moderne. L'unité de ton ou gamme qui règne dans l'*Alma Redemptoris,* chant du onzième siècle, montre déjà cette tendance, et le répons *Homo quidam,* ainsi que les antiennes *O quam suavis* et *O sacrum,* en sont d'autres exemples. Ce sont des compositions entièrement originales, et il ne faut que les entendre chanter pour sentir qu'elles ont été coulées, pour ainsi dire, dans un autre moule, et qu'on y a visé à faire de la mélodie plutôt que ces diverses combinaisons harmoniques qui forment le caractère distinctif des chants de saint Grégoire. C'était l'échelle musicale pure et simple qui revenait à la surface, et l'exploiter comme on faisait là était virtuellement abandonner le plan du système grégorien, dont le secret, d'ailleurs, s'était perdu. C'est pourquoi l'antienne *Alma Redemptoris,* tout chef-d'œuvre incomparable qu'elle est, inaugure cependant une décadence : c'était changer l'échelle lydienne avec toutes ses ressources, pour l'échelle du cinquième ton parisien avec toute sa banalité. Il est impossible, en effet, d'écrire un certain nombre de morceaux en plain-chant dans une seule et même gamme, sans tomber dans le lieu commun : le rythme est pour plus de la moitié dans l'effet de la musique ordinaire, et il aidera l'oreille à écouter jusqu'au bout l'air le plus pauvre; mais quand ce puissant facteur est absent, quand la phrase musicale, pour nous servir de l'expression de saint Augustin, est réduite au seul son, il n'y a rien de plus insupportable que d'entendre constamment bourdonner dans le même ton : ce n'est que le passage continuel d'une gamme dans une autre qui peut donner de la vie et du caractère à un chant, et il n'y a pas d'autre remède contre la monotonie : et

voilà pourquoi c'est tuer le plain-chant que de refuser de le traiter d'après les règles de l'harmonie, et de mêler dans un tout vague et sans couleur des modulations qui pourraient et devraient le rendre si varié.

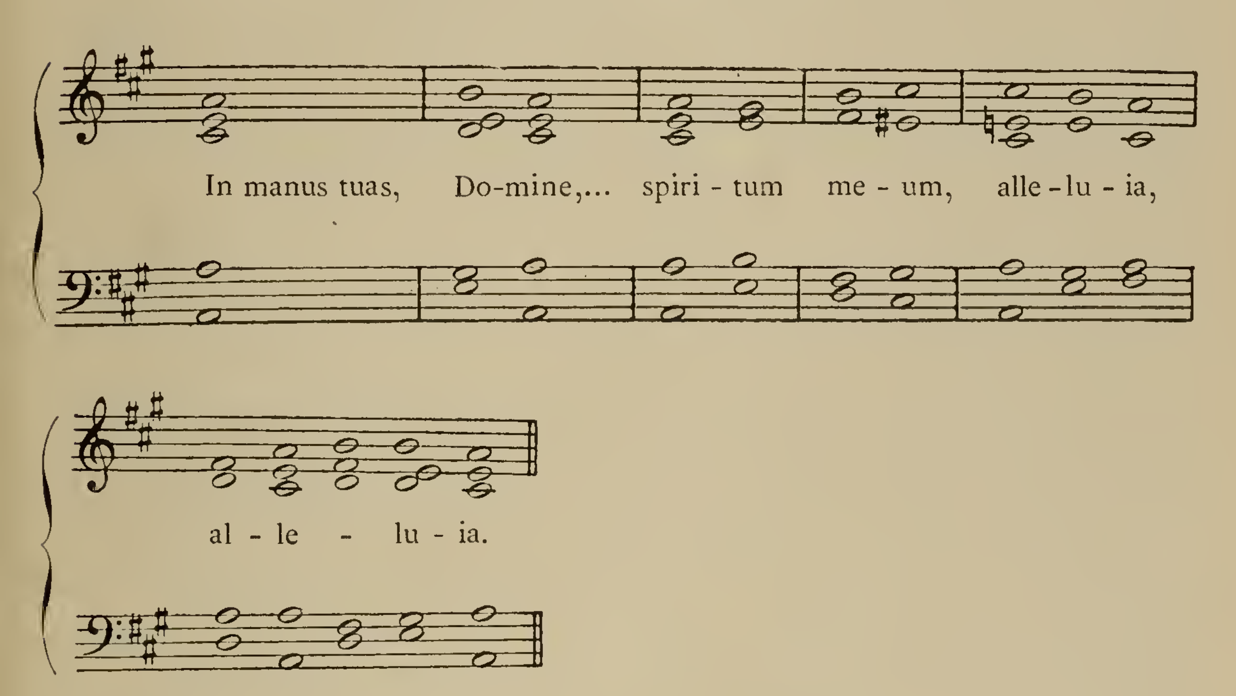
La différence dans le mérite comparatif des anciens chants dont nous venons de parler, se rencontre encore dans les répons. Ceux des matines de Noël appartiennent à la meilleure époque, tandis que quelques-uns dans les offices de la semaine sainte sont d'une si grande beauté, que nous n'hésitons pas à les appeler le *nec plus ultra* du chant grégorien. Pour nous, lorsqu'un livre de chœur nous tombe par hasard entre les mains, nous aimons à en parcourir l'un ou l'autre, comme on ferait d'une page d'un auteur favori. Quant aux répons de l'office des morts, ils se trouvent dans les livres grégoriens, à l'exception du troisième, du septième, du huitième et des deux *Libera*, qui sont de Maurice de Sully, archevêque de Paris à la fin du douzième siècle. L'auteur, sans copier servilement les répons anciens, a été noblement inspiré par ceux-ci. *Libera me, Domine, de viis inferni*, a quelque chose de plus original : aussi ne vaut-il pas les autres.

Pour quelqu'un qui sait apprécier ce qu'il y a de beau dans le chant grégorien, il est impossible de lire les anciens répons sans être frappé d'admiration pour les versets ou le *Gloria Patri* qui les accompagnent. Les paroles nous manquent pour parler comme nous l'aimerions de ces formules si mélodieuses et si suaves. Si un jour justice est faite au plain-chant, chose sur laquelle nous n'avons pas le moindre doute, on s'étonnera qu'elles soient restées si longtemps inappréciées, on les dira inimitables, et on appellera ceux qui les ont composées des musiciens de premier ordre. Il y en a un pour chaque ton, et il est impossible de dire quel est le meilleur. Nous en donnons deux : l'un, parce qu'il est le premier sur la liste, et l'autre, parce qu'il est en mineur.





Du reste, on peut parler avec les mêmes éloges de toutes ces courtes mélodies que l'on pourrait appeler des formules : tels sont, par exemple, les *Gloria Patri* qui accompagnent les introïts et les répons brefs des petites heures, ainsi que celui des complies, qui est différent hors du temps pascal. On les dirait inspirés. Prenez, par exemple, celui du temps pascal : c'est incroyable ce qu'il y a de mélodie et d'allégresse dans trois ou quatre notes.



Quand nous passons des répons que nous avons énumérés plus haut à ceux de la Fête-Dieu, il faut avouer qu'ils sont si pauvres, qu'on peut dire que ceux qui au treizième siècle ont essayé de faire du neuf, n'ont souvent pas mieux réussi que nos prétendus compositeurs modernes. Encore dom Guéranger nous apprend-il que tous, ou presque tous ces morceaux ne sont que des pastiches de morceaux plus anciens, et que l'antienne *O quam suavis* a été prise

de *O Christi pietas* dans l'office de saint Nicolas. « Il est permis de croire », ajoute-t-il, « que le treizième siècle, si divinement inspiré dans ses compositions rythmiques, dédaigna de s'exercer sur les morceaux en prose, et il ne fit guère d'autres frais que de transporter sur des paroles nouvelles les motifs déjà connus (1) ». Il faudrait plutôt dire, ainsi que nous l'avons déjà observé, que l'art de la composition était entré dans une nouvelle voie, ou plutôt que toute une révolution s'opérait dans le domaine de la musique. Le secret du système grégorien ayant été perdu, et la composition du plain-chant n'étant plus qu'une œuvre d'imitation, il fallait s'attendre à voir l'attention générale se porter vers l'art musical qui renaissait, surtout quand on considère en premier lieu que la mélodie était de nouveau alliée avec ce que saint Augustin appelle son élément perfectionnant, et en second lieu que les compositeurs, obéissant à la nature plutôt qu'à la tradition, s'étaient débarrassés de ces entraves auxquelles personne n'entendait rien : c'est-à-dire, les prétendues échelles anciennes, pour suivre en pratique celle que tout le monde a dans l'oreille. Du reste, l'un amenait nécessairement l'autre : c'est-à-dire que le rythme conduisait naturellement à des mélodies dont le ton fondamental ne se perdait plus dans des modulations dérivées. Nous disons *pour suivre en pratique*, car la pratique a dû encore ici précéder la théorie. Quelques-unes de ces proses conservent encore les contours qui caractérisent certains tons : telle est, par exemple, celle d'Abélard, *Mittit ad Virginem*, qui monte et qui descend à la façon d'un chant du sixième ton. D'autres, qui sont en *ré* mineur, affectent souvent la modulation en *la* mineur du mode dorien; mais toutes se distinguent par le rôle prédominant qu'y joue la tonique. Aussi n'en voit-on ni du troisième ton, ni du quatrième, ni du huitième, ni du mode lydien, mais, lorsqu'elles portent l'ancienne nomenclature, on les appelle du premier, du cinquième ou du sixième : c'est-à-dire que les compositeurs ne se sont servis que des échelles qui ont pour note initiale la vraie tonique de leur mode, et qui, dans ce qu'elles ont d'essentiel, savoir la quinte, sont des échelles véritables.

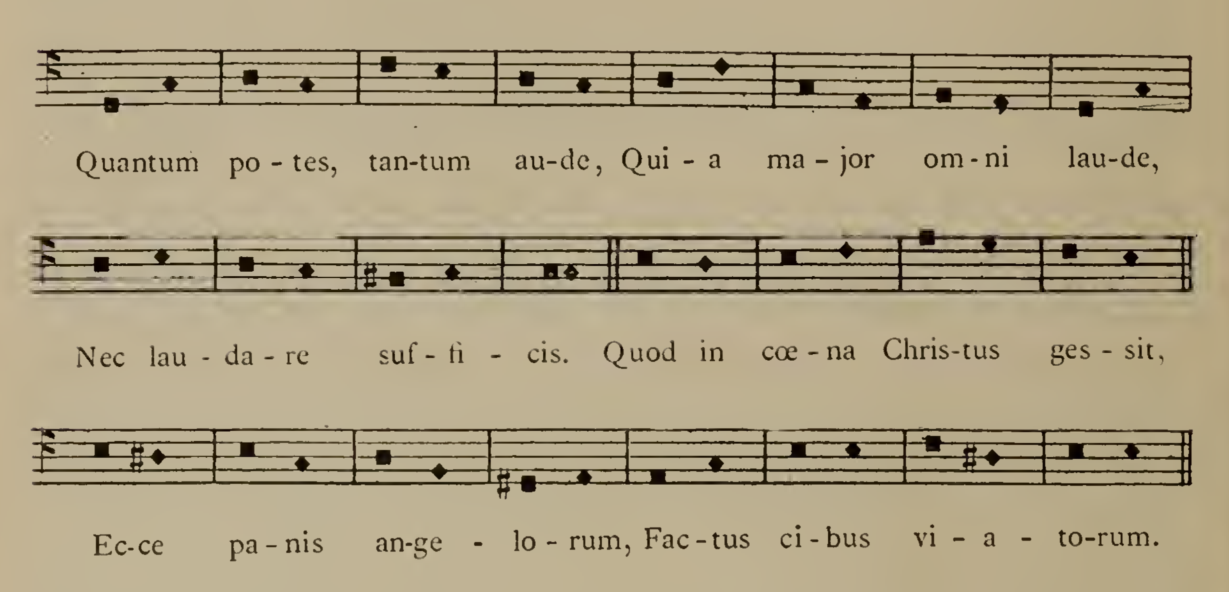
Ce n'est donc pas entièrement le dédain qui fit qu'au treizième

(1) *Instit. lit*, ch. XII. La belle antienne *O crux splendidior* est un pastiche visible.

siècle on abandonna le plain-chant pour la musique renaissante; ou, si ce sentiment s'y mêlait, peut-être le dédaignait-on, comme tant de personnes le font aujourd'hui, parce qu'on ne le comprenait pas, et se tournait-on avec d'autant plus d'avidité vers un art qui s'adresse si fortement à l'âme. Dans ce cas, il faut dire que ce furent les proses rythmiques qui achevèrent de tuer le chant grégorien, et que c'est de là que date cette opposition entre le même chant et la musique, qui n'a fait que s'accroître à mesure que celle-ci s'est développée davantage. Il faut même que le revirement ait été bien général et bien complet, puisque, quand l'Église institua la fête du Saint-Sacrement, il ne se rencontra pas un homme qui se sentît suffisamment inspiré par la grandeur de l'événement et la sainteté du mystère, pour marcher sur les traces d'un Maurice de Sully, qui, seulement une soixantaine d'années auparavant, avait écrit des chants dignes des temps de saint Grégoire, et que ceux qui firent des pastiches à peu près de chaque pièce qui entre dans cet office, n'eurent pas même assez de goût pour choisir du moins pour motifs les meilleurs chants de l'antiphonaire. Ils prirent, pour les copier, des morceaux que dom Guéranger a le courage d'appeler remarquablement mélodieux. Cela prouve, du moins, qu'ils n'avaient de l'oreille que pour la mélodie, et que les chants si variés, si nobles et si savants de saint Grégoire n'étaient plus à leur portée.

Mais que dire du *Lauda Sion?* Ce morceau, comme composition musicale, est réellement remarquable, et, malgré la fausse position qu'il occupe sur la portée, il n'en appartient pas moins à cette catégorie de chants dont nous avons parlé il y a un moment, et qui montrent la tendance générale qui existait à cette époque de poursuivre l'unité dans la phrase musicale. Cette prose prouve encore qu'au treizième siècle on n'avait pas perdu la manière traditionnelle de chanter le septième ton correctement, c'est-à-dire, de diéser la *fa* quand l'oreille l'exige : car la tonique *sol* est aussi fortement accusée que si le morceau était écrit en *ut* ou en *fa,* et le *fa* naturel, qui semble pourtant banni partout ailleurs des cadences finales du septième ton, est introduit ici aussi librement et aussi fréquemment que le *si* ou le *mi* pourraient l'être dans ces deux gammes. Si l'oreille n'avait pas été l'interprète de ce ton, nous pouvons être assurés que l'auteur, qui était un vrai musicien, ne s'en serait

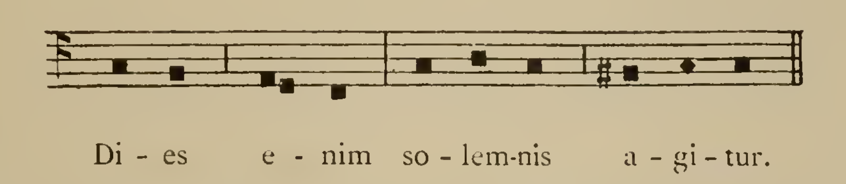
jamais servi pour composer un morceau qui, dans le traitement de ses diverses modulations, est peut-être, de tout le Graduel, celui qui se rapproche le plus de ce qu'on appelle la tonalité moderne et qu'il faudrait plutôt nommer tonalité rythmique : c'est-à-dire, celui dont le ton fondamental s'impose le plus à l'oreille. La raison en est que, quoique la mélodie ne soit pas, à proprement parler, rythmique, chaque note cependant suit l'accentuation des vers de si près, que l'oreille en est finalement affectée. Si la prosodie était correcte, ou si seulement l'accentuation lui donnait toujours l'apparence de l'être, on pourrait chanter le morceau, d'un bout à l'autre, sur la mesure qu'adoptèrent les auteurs des proses françaises du même siècle : il ne faudrait pour cela que supprimer un très petit nombre de notes (1) :



Nous ne disons pas que le morceau y gagnerait pour être chanté de la sorte; nous voulons seulement faire voir comment, tout en se servant de l'échelle qui semblerait devoir s'y prêter le moins, et tout en laissant le rythme, pour ainsi dire, à l'état latent, l'auteur a cependant fait de la musique pure et simple : premièrement, parce que ce même rythme devait l'affecter même malgré lui, et deuxièmement, parce qu'il avait la vraie échelle musicale dans l'oreille. L'unique raison pour laquelle il a pu choisir celle du septième ton, est le *fa* naturel en haut, qui lui permettait d'arriver à la modulation

(1) Le *Lauda Sion* est italien. S'il avait été fait en France, nous aurions eu une composition rythmique.

mineure caractéristique du ton. En même temps, cette note lui donnait en bas le moyen de faire une autre modulation d'une beauté frappante et qui est entièrement originale : c'est lorsqu'il descend sur la sous-dominante, pour remonter immédiatement après à la tonique :

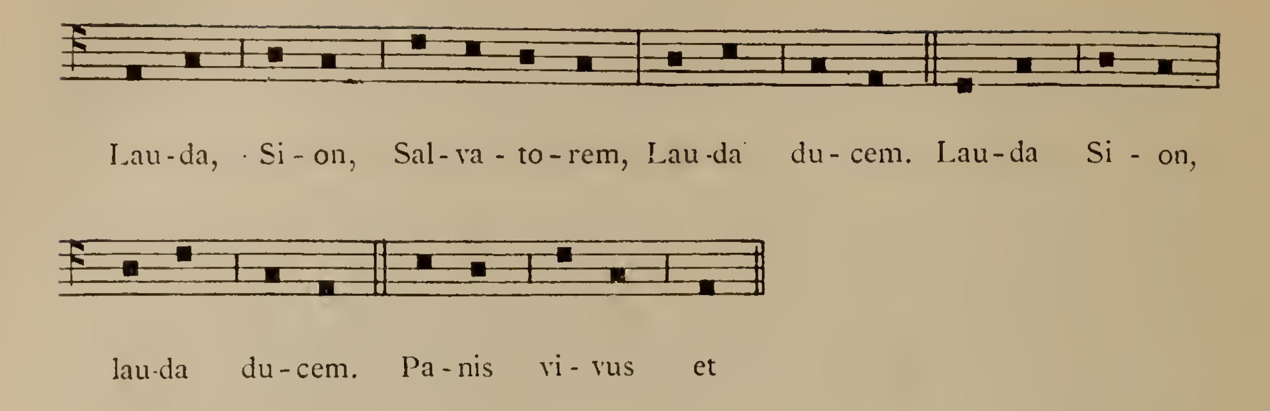


Une autre modulation tout à fait originale, c'est celle qui se fait dans le ton de la dominante en haut : c'est-à-dire, en *la* majeur sur l'orgue. Il y en a une semblable au mot *regis* dans l'exemple suivant, ainsi qu'au mot *viatorum* dans le second ; mais ici la phrase change une seconde fois et passe par *ut* en *la* mineur :



Malheureusement, ce morceau, aussi intéressant qu'il est magnifique, est un de ceux qui ont été le plus maltraités, et cela nulle part autant que dans le Graduel de Ratisbonne. Il est regrettable que ceux qui, en fait de musique, n'étudient que la mélodie, n'aient pas l'oreille musicale mieux constituée.

Cette prose a été gâtée encore de bien d'autres manières, probablement par la faute des copistes. Pour n'en donner ici qu'un seul exemple, on chante presque partout :



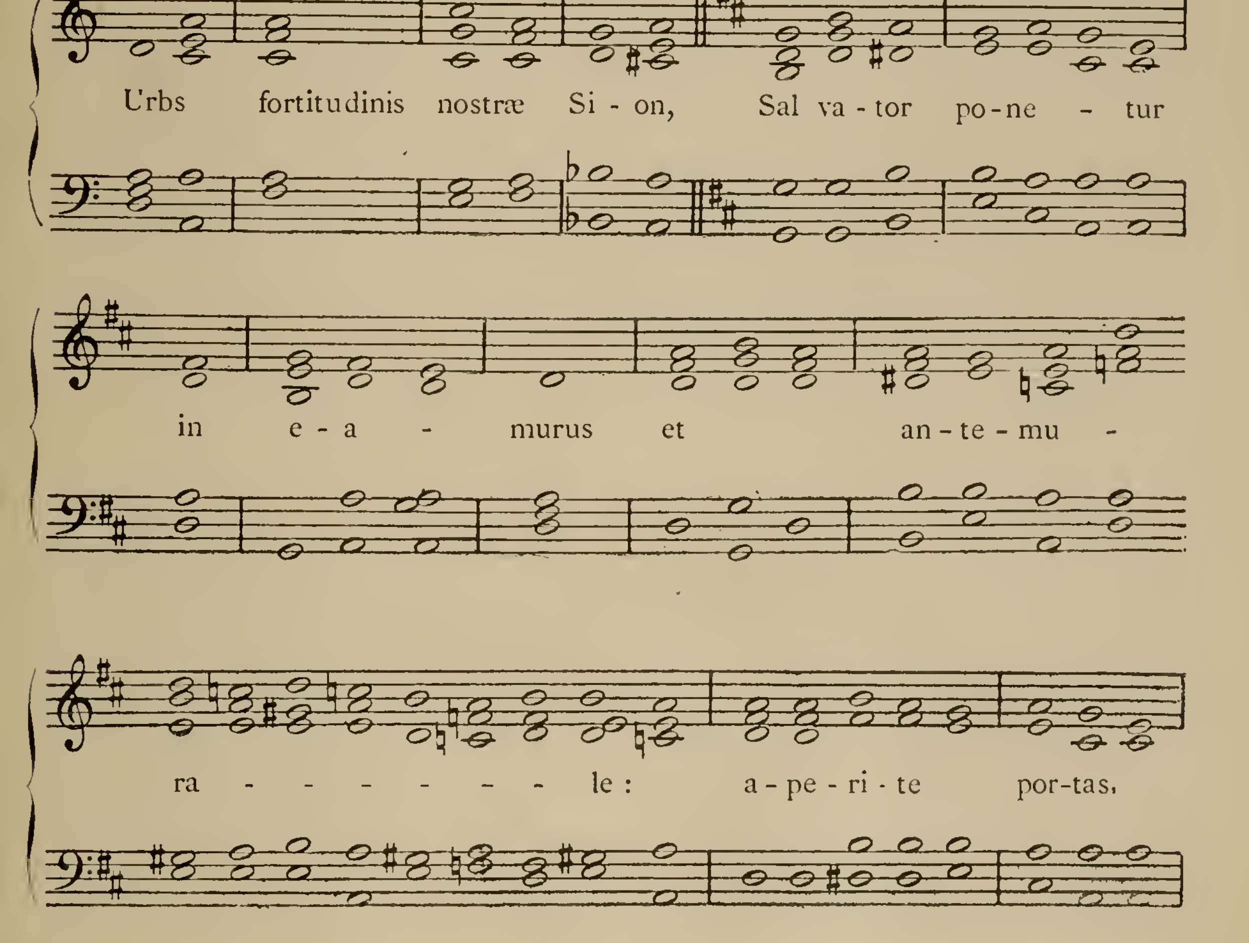
La phrase devrait commencer par la dominante *ré* qui est une note accentuée; et, entre parenthèse, on commet exactement la même erreur le samedi saint, en entonnant l'*Alleluia* après l'épître. Quant au second *lauda*, la deuxième note doit être un *ut*, tout comme à *vivus* dans la troisième strophe : car c'est, pour le moment, la tonique de la modulation.

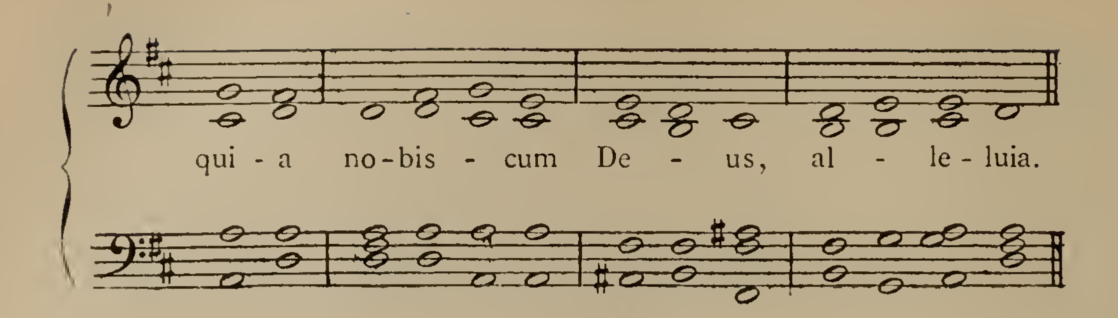
Ceci nous amène à une troisième classe de chants, qui ne nous occupera pas longtemps. Elle se compose des offices qui ont été ajoutés au Graduel dans des temps comparativement récents : telles sont les messes du saint Nom de Jésus, de saint Joseph, des Sept Douleurs, du Sacré Cœur, du Précieux Sang, et d'un certain nombre d'autres saints ou de mystères. Toutes ces messes, n'importe où on les trouve, nous affirmons sans la moindre hésitation qu'elles ne valent pas le papier sur lequel elles sont imprimées, et les plus mauvaises sont généralement les plus récentes. Quelques-uns de leurs auteurs ont même cherché leur inspiration dans les abominations du ci-devant parisien, et, presque partout, c'est le cinquième ton qui forme le gros du répertoire.

La division que nous venons de faire pour le Graduel, se trouve entièrement applicable au Vespéral. Ce qui est incomparablement la meilleure partie de ce livre, se trouve entre le premier dimanche de l'Avent et la fête de la Circoncision inclusivement. C'est en chantant autrefois ces offices que nous avons pris goût au plain-chant; et nous aimerions mieux avoir été l'auteur de cette partie du Vespéral, que de n'importe quels autres offices que nous connaissons. Nous pouvons y ajouter les vêpres de saint Philippe et saint Jacques, des martyrs durant le temps pascal, de la Dédicace des églises, et un certain nombre d'antiennes isolées, telles que *O Rex glo-*

riæ, de l'Ascension, qui doit avoir servi de modèle aux grandes antiennes de l'Avent; *Stans beata Agatha;* et ces autres antiennes du *Magnificat : Beatus Laurentius; O beatum pontificem,* de la fête de saint Martin, et *Angeli et Archangeli,* de la Toussaint.

Dans le commun des saints nous rencontrons la même décadence que nous avons trouvée dans la partie correspondante du Graduel. Cependant, comme le texte est ici moins long, le talent des compositeurs n'a pas été taxé aussi sévèrement, et ils s'en sont tirés quelquefois avec assez de bonheur. Malgré cela, il y a une distance immense de leurs antiennes à celles de l'Avent. Jamais, par exemple, nous n'en rencontrons une comme la lydienne *Montes et omnes colles,* du troisième dimanche, ou comme *Ecce Dominus veniet,* du premier; de fait, nous ne retrouvons plus nulle part le ton lydien. Celles du septième ton, qui sont fort nombreuses dans les anciens propres de certains saints, n'offrent partout que la même répétition d'une formule qui n'est pas même originale, et cependant ils avaient de si beaux modèles sous les yeux! témoin le suivant :





Quant aux offices plus ou moins modernes, nous ne pouvons que répéter ici ce que nous avons dit en parlant du Graduel.

Une pareille décadence ne peut s'expliquer que d'une seule manière : c'est le secret de l'art qui a été perdu. En d'autres termes, le chant grégorien n'est devenu ce que nous le voyons aujourd'hui, que parce qu'on a voulu l'établir sur un faux système. La conséquence est que le premier pas à faire pour amener sa restauration et le faire revivre comme un art, c'est de retourner aux vrais principes. Cette restauration ne dépend nullement ni de la découverte de quelques vieux manuscrits ni de la confrontation de ceux que nous avons déjà. Le résultat de travaux semblables ne revient absolument à autre chose qu'à refléter les vues de ceux qui les entreprennent. C'est ainsi que jour après jour la confusion s'augmente en proportion du nombre toujours croissant de versions nouvelles, chaque éditeur se flattant que la sienne est la plus pure et la plus parfaite ; et si un plus grand nombre d'individus s'adonnaient à ces sortes de travaux, il ne faudrait pas désespérer de voir par la suite, comme au temps de saint Bernard, autant d'antiphonaires qu'il y a d'Églises (1).

(1) Ces lignes étaient écrites avant certains rescrits émanés de Rome au sujet des livres de Ratisbonne. Aussi longtemps que le saint Siège ne rend pas cette édition obligatoire, elles peuvent avoir une certaine actualité, et c'est pour cette raison que nous les laissons subsister. Il est, à notre sens, peu probable qu'on impose jamais cette obligation. Lorsque saint Pie V publia sa bulle *Quod a nobis*, il permit de conserver les bréviaires qui avaient plus de deux cents ans d'existence. Or il ne s'agit pas ici, comme alors, de la substance même de la liturgie : il est seulement question d'une de ses formes extérieures et accidentelles ; et nous disons *d'une de ses formes*, car elle se lit aussi bien qu'elle se chante. Pour tout dire en un mot, nous croyons ne parler ici que d'une affaire, au fond, purement esthétique, et qui entre dans le domaine de l'art et du bon goût. Nous pensons même que cela n'est pas difficile à prouver. Les formules liturgiques chantées les plus importantes sont celles qui servent au service divin solen-

Il y a surtout deux corps d'éditeurs qui sont engagés dans cette voie : ce sont ceux qui ont publié, respectivement, les livres de Reims et de Malines. Leur but avoué et hautement prôné était la restauration du chant grégorien; et le moyen par lequel ils se promettaient d'arriver à ce but, était de se laisser guider exclusivement par les anciens manuscrits. Nous ignorons combien de ces documents ils ont mis à contribution; mais telle est la nature intrinsèque

nel; elles se réduisent pratiquement à ce qu'on appelle l'ordinaire de la messe, c'est-à-dire, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus Dei.* Tout le reste, à l'exception de l'introït, peut se suppléer, en effet, par l'orgue, même l'introït. Des milliers et des milliers de fidèles n'en connaissent pas d'autres; mais aussi elles font que chaque église du monde est pour chacun comme sa paroisse natale : d'un pôle à l'autre et de l'orient à l'occident, il entend chanter les mêmes textes. Voilà bien l'unité liturgique dans sa pratique ordinaire; et si nous voulons aller plus loin, nous abordons un sujet qui est dans l'expérience d'un bien petit nombre d'individus comparativement. Or, si dans neuf cas sur dix toutes ces messes se chantent en musique, à qui pourrait-on faire accroire que cette unité a souffert la moindre atteinte, parce que, les prenant collectivement, elles ont été l'ouvrage de cent compositeurs différents? Si d'un bout à l'autre du monde on ne chantait que du plain-chant, ce serait, certes, une chose belle et désirable d'entendre partout le même; mais, à prendre l'état des choses tel qu'il a toujours existé, tel probablement qu'il existera jusqu'à la fin, nous croyons que l'avantage, pour ce qui concerne l'unité de la forme extérieure des paroles liturgiques et partant du résultat général, serait, après tout, fort peu appréciable, si les églises où le plain-chant est resté plus ou moins en usage, chantaient ce plus ou moins hors du même livre. Rien ne pourrait être plus loin de notre intention que de vouloir critiquer ce qui se passe à Rome, et nous ne constatons que ce qui est la vérité, en disant que Rome est une des dernières villes où il faille aller pour apprendre à connaître et à apprécier le plain-chant. On dit que, du moins, la chapelle papale ne chante pas autre chose : cela est vrai pour les parties de la messe qui sont tombées presque partout en désuétude; mais quand elle arrive aux autres, elle chante ce qu'on chante encore à peu près partout, la France toujours exceptée, c'est-à-dire de la musique. Quant à l'office de vêpres, pour les entendre en plain-chant, il faut aller à quelque église de réguliers, qui le prennent très probablement dans le répertoire exclusif de leur ordre. Le saint Siège a certainement le droit de prononcer le *fiat* relativement à l'édition susdite, et il ne serait libre à personne de l'ignorer; mais ce serait la première fois que Rome agirait ainsi. Elle est la grande protectrice de tout ce qui est ancien et vénérable : les mots « coutumes immémoriales » sont, pour elle, un terme consacré; elle n'en demande le sacrifice que lorsqu'elles sont inconciliables avec le fond et la substance de sa discipline, et le pape saint Pie V a montré jusqu'où peut même aller sa condescendance. Aussi, avant de condamner au silence des chants qui ont retenti durant des siècles dans mille églises et que le peuple regarde presque comme faisant partie de la religion, des mélodies dont la suppression serait appelée un acte de vandalisme si elle se faisait de gaieté de cœur, elle entreprendrait plutôt de nouveau la tâche de saint Grégoire et de plus d'un de ses successeurs, qui, traitant comme un fonds commun à toute l'Église les œuvres de ses enfants dispersés, embellirent les livres liturgiques de plus d'un chant emprunté à l'Allemagne et à la France : des chants, comme l'*Alma Redemptoris* et le *Salve Regina*, le *Veni Creator* et le *Vexilla Regis,* pour ne rien dire de tant d'autres, qui ne le cèdent en rien aux meilleurs morceaux contenus dans le recueil de saint Grégoire, et dont les premiers, du moins, sont les plus beaux qui aient été composés depuis ce grand pape.

de ces deux ouvrages, et telle la différence qui existe entre les deux, que nous pouvons regarder désormais comme un fait prouvé et mis à jamais hors de toute controverse que vouloir chercher un chant restauré et réformé dans les manuscrits du moyen âge, c'est tomber dans la plus grande des illusions.

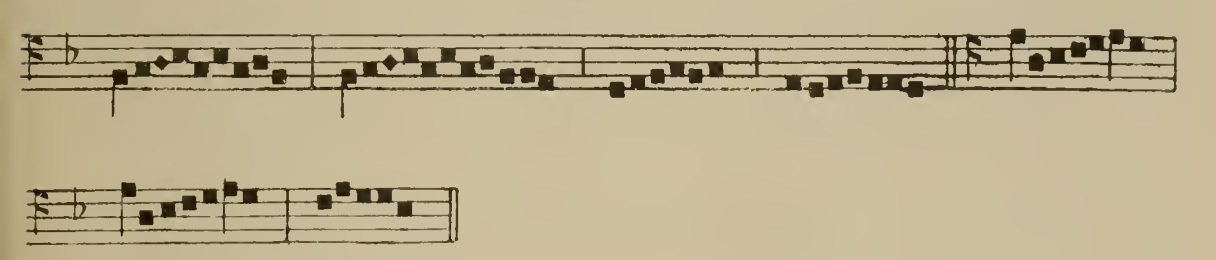
Nous avons eu, à plusieurs reprises, occasion de parler du Graduel de Reims, et nous ne répéterons pas ici le jugement que nous en avons porté sur plusieurs points qui forment le fond même de ce travail. Que ces éditeurs n'étaient pas compétents pour accomplir l'œuvre qu'ils avaient entreprise, est un point que nous avons prouvé amplement. Nous n'avons rien dit, jusqu'ici, de leur Vespéral, parce que leurs efforts semblent s'être portés principalement sur le Graduel. Quoi qu'il en soit, le Vespéral, ou Antiphonaire, comme il est appelé, est dit, à la première page, avoir été restauré d'après les anciens manuscrits. Le terme général, « les anciens manuscrits », est ce qu'on pourrait appeler naïf, et la remarque s'applique aussi au Graduel. C'est comme s'il s'agissait d'un nombre limité de ces documents, les seuls qui auraient jamais existé; lesquels documents seraient tous tombés entre les mains des éditeurs, et contiendraient, de plus, un chant dont l'authenticité serait incontestable. Quant aux anciens manuscrits, quiconque a lu le traité *de Cantu* sait exactement ce qu'il faut en penser; et, pour en finir avec le livre lui-même, nous ajouterons seulement que rien ne nous plairait davantage que de pouvoir démontrer, devant des juges compétents, que, depuis sa première jusqu'à sa dernière antienne, il n'y en a pas une qui vaille celles auxquelles nous avions été habitués jusque-là. Nous nous servirions, il est vrai, de plus d'une édition différente; mais, parmi celles-ci, il n'y en aurait pas une seule qui ne fût actuellement en usage (1).

Le Graduel se distingue par la lourdeur et la progression inharmonique de son chant, et par la longueur accablante, surtout des pièces qui se chantent après l'épître. Les éditeurs avaient un certain pressentiment que « si l'on reproduisait ces mélodies dans toute leur longueur, beaucoup de personnes ne trouvassent, bien

(1) Comparez, par exemple, les antiennes des laudes de Noël, avec celles de l'édition Périsse, ou de celle de Paris de 1855.

à tort sans doute, cette longueur excessive ». « D'un autre côté », ajoutent-ils, « les abréger en les mutilant, c'était les perdre, c'était retomber dans les errements du passé, c'était faire du vandalisme et de l'arbitraire, et par là mettre un obstacle de plus à la restauration du chant ecclésiastique ».

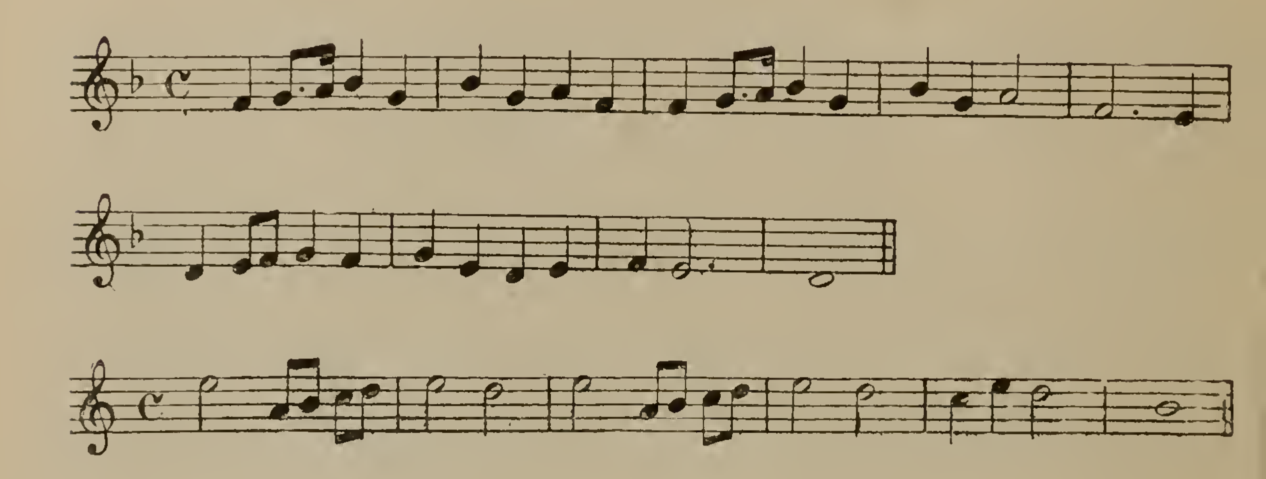
Sans doute, ce n'est pas faire une critique raisonnée d'un chant, que de le trouver mauvais simplement parce qu'il est long. Un chant peut être très long, et cependant très beau. Mais du plain-chant ne doit jamais s'allonger d'une telle manière, que le texte, qui en forme l'essence, n'y joue plus aucun rôle, parce que, dans ce cas, l'oreille n'a plus rien pour la guider à travers un labyrinthe de notes que le rythme seul pourrait rendre intelligibles. Ici nous faisons surtout allusion à ces longues ritournelles appelées « neumes », et il faut que ceux qui les ont composées se soient fait la même observation : car, s'il faut en croire les éditeurs, les neumes « sont en réalité des modulations cadencées, rythmées, coupées en plusieurs phrases ou membres de phrase par des repos ». Le neume que nous avons restauré au seizième chapitre de ce livre répond en effet à cette description. Nous avons dit là que c'était le seul de ce genre que nous ayons trouvé; mais, à force de chercher, nous avons encore découvert les deux que voici. Nous n'affirmons pas cependant qu'il n'en existe point d'autres; mais, pour avoir de la valeur, au point de vue qui nous occupe en ce moment, il faut qu'on n'ait rien à y mettre du sien :



La première remarque que nous avons encore une fois à faire sur ces tirades, c'est que les barres sont mal placées. C'est là, du reste, une erreur si constante chez les éditeurs, qu'il est visible qu'ils n'avaient pas le sentiment du rythme : et nous entendons parler ici de cette espèce d'accentuation qui existe dans une phrase non rythmique, et qui ne permet pas de la diviser à la première note

venue. La vieille école n'a pas dans ses méthodes de chapitre qui traite de ce sujet : quand voudra-t-elle comprendre que, pour manier des notes, il faut être musicien?

Voici ces neumes, traduits en notes modernes : nous nous sommes laissé guider par les notes longues du livre. Le résultat n'est certainement pas dû au hasard, car le hasard ne peut rien produire de semblable :



On a bien le droit d'être surpris de voir des passages de cette nature sortir des manuscrits du plain-chant du moyen âge. Le chœur les chante comme tous les autres neumes, c'est-à-dire, en y adaptant la lettre *a* qui est la dernière du mot *alleluia*. Ces sortes de hors-d'œuvre étaient très goûtés jadis; mais, grâce à l'éducation musicale que chacun a reçue depuis, pour ainsi dire, sans s'en douter, les goûts ont bien changé aujourd'hui; et ceux mêmes qui les admirent si fort en notes carrées, ne les écouteraient probablement pas avec beaucoup de patience, si quelqu'un, tout en se taisant sur les livres dont elles sont tirées, leur faisait voir ces lignes notées à la moderne, surtout celle qui est au seizième chapitre, et se mettait à les chanter devant eux, comme de la musique éminemment belle et religieuse.

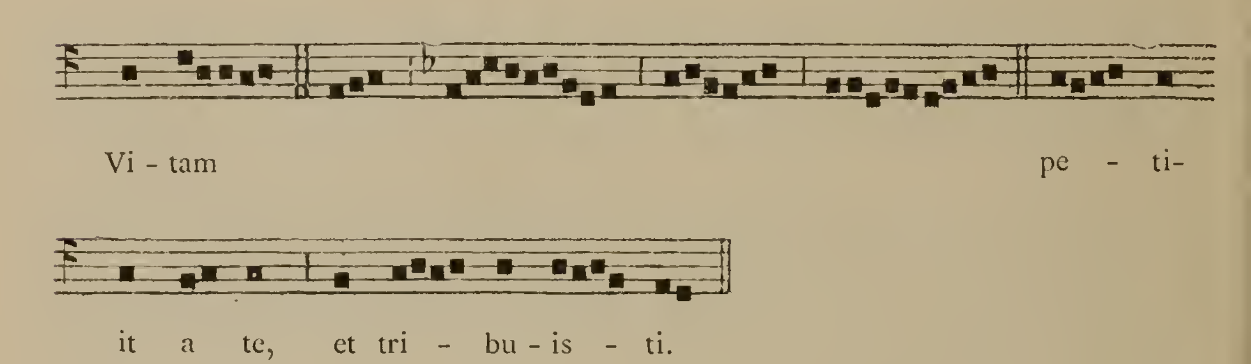
Un petit nombre de ces neumes sont fort courts : ce sont les seuls supportables. Les autres, qui ne sont ni cadencés ni rythmés, mais qui sont « coupés en plusieurs phrases ou membres de phrase par des repos » très souvent mal définis, parce qu'ils ne se font pas sur la note voulue; les autres, disons-nous, n'ont pas toujours le mérite de présenter un sens mélodique. La raison en est, chez les

uns, que les notes naturelles, qu'il n'est pas permis de diéser, amènent la phrase par des détours harmoniques qui ne sont pas en relation avec le reste du morceau. Chez les autres, il faut la mettre, très probablement, sur le compte des copistes ou de leurs interprètes modernes; certainement, l'erreur était plus facile et plus excusable ici que dans tout autre chant. Il est possible d'ailleurs que les éditeurs aient raison, que toutes ces phrases aient été autrefois « cadencées et rythmées », mais qu'à force d'avoir été copiées et recopiées, le rythme ait fini par être oblitéré : car l'omission ou le déplacement de bien peu de notes peut facilement amener ce résultat, et la division de la musique en mesures n'appartient qu'à la méthode moderne. Dans ce cas, il faudrait dire que le Graduel de Reims, au lieu d'un chant restauré, ne nous en offre que des débris plus ou moins informes.

C'est sans doute le mot *alleluia* qui a suggéré les neumes : car l'idée qu'il exprime, dans l'esprit de l'Église, est celle de la joie, et l'on aura cru rendre plus intense ce sentiment, en allongeant la phrase sur laquelle il se chante. C'est, en effet, ce qu'on peut déduire de ce qu'en disent saint Bonaventure et plusieurs autres écrivains cités par le cardinal Bona, au seizième chapitre de sa *Divina Psalmodia*. Il est très possible que l'origine en remonte à saint Grégoire; mais ce que nous considérons comme de la dernière absurdité, c'est d'attribuer à ce saint, à ce musicien dont on ne peut s'empêcher d'admirer le goût exquis, les abominables excrescences du Graduel de Reims. D'abord et avant tout, le style même dans lequel elles sont conçues, ne permet pas de le supposer. Il ne faut que les comparer aux chants auxquels elles servent d'introduction, pour sentir, non seulement qu'elles sont d'une autre main, mais que ceux qui se sont permis de les ajouter aux chants de saint Grégoire, les ont rarement compris assez pour s'inspirer plus ou moins de l'idée du compositeur.

Mais les auteurs de ce jargon, quels qu'ils aient pu être, ne se sont pas arrêtés en si beau chemin. Après avoir ainsi embelli les *alleluias*, ils auront dû trouver les versets bien simples et bien communs en comparaison, et ils ont fini par porter les mains non seulement sur ces versets, mais sur les graduels eux-mêmes, et quelquefois sur les traits. Ici, l'interpolation, surtout si elle est un peu

considérable, se trahit au premier coup d'œil. C'est comme qui dirait un maladroit peu versé dans les secrets de la grammaire latine et les règles de la prosodie, mettant un fini de sa façon à quelque passage de Virgile ou à quelque ode d'Horace. Les morceaux ainsi délayés ne forment plus un tout homogène, et, dans leur ensemble, ils n'offrent ni la tournure ni le style des mélodies grégoriennes ordinaires; mais quand on les examine avec soin, on s'aperçoit bien vite que pour en faire des chants comme les autres, il suffit le plus souvent de rayer d'un trait de plume une certaine quantité de fatras. En voici un premier exemple; il est pris dans le graduel *Domine prævenisti*, du commun des abbés, cette mélodie ayant été appliquée plus tard sur *Benedicta et venerabilis*, des messes de la sainte Vierge :



Les quatre groupes de notes entre *Vitam* et *petiit* forment un véritable hors d'œuvre, dont le style lui-même diffère d'avec le reste du morceau; ils interrompent le sens de la phrase, et il est de la dernière évidence qu'ils ont été ajoutés après coup.

Dans l'exemple précédent on s'est contenté d'intercaler; mais on ne peut pas toujours insérer des phrases nouvelles dans un chant sans forcer celui-ci de s'y prêter plus ou moins, et, par conséquent, sans y faire des changements plus ou moins grands. Il résulte de là que, lorsqu'on veut débarrasser une mélodie de ce jargon hétérogène, on ne peut jamais être certain qu'on lui rend sa forme première. Lorsque cette opération est faite par un homme de goût et de science, la différence qu'il peut y avoir entre la version primitive et le chant restauré est de peu de conséquence; mais lorsque ces corrections se font en plusieurs lieux, elles for-

ment une nouvelle source de variantes dans un même morceau.

Les deux exemples qui suivent sont détestables au dernier point :

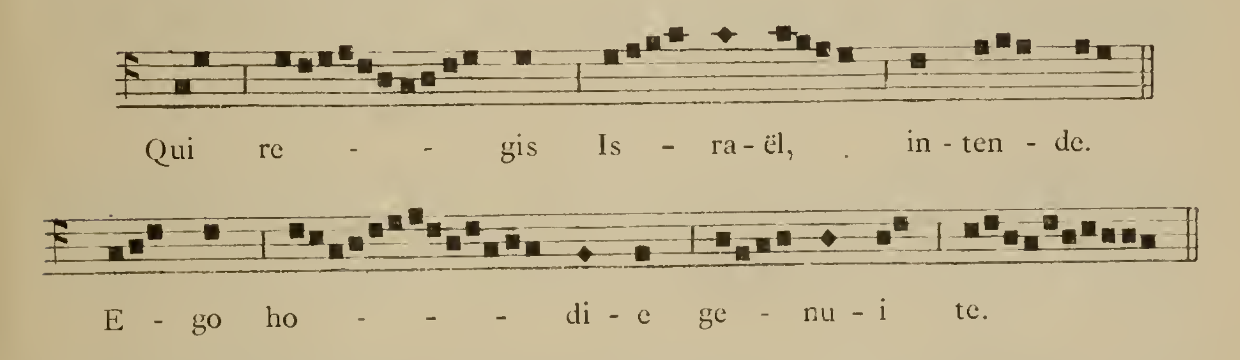
Qui re - - - - - - - - - - -

- - - - gis Is-ra-ël, in-ten-de.

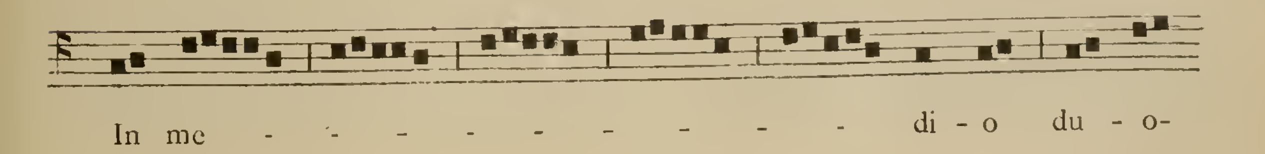
E - go ho - - - - - - - - - -

di-e ge - nu-i te.

Ces passages se chantent généralement comme suit, quoiqu'il y en ait d'autres variantes :



Citons maintenant un morceau entier :



rum a - ni - ma - li - um in - no - tes - - -

- - - - - - - - ce - ris : dum ap-pro - pin-

qua - ve - rint an - ni cog - nos - ce - ris : dum ad-

ve - ne - rit tem - pus os - ten - - -

- - de - ris.

Voici maintenant ce que nous appelons la version ordinaire; elle a été débarrassée de toutes ces chevilles, et, lors même qu'elle ne serait pas, note pour note, le chant primitif, elle est assez belle pour nous empêcher d'en avoir du regret :



Les éditeurs de Malines ont suivi un plan diamétralement opposé à celui que nous venons d'examiner, et ils sont tombés dans l'autre excès. Nous n'avons jamais été capable d'ouvrir un de leurs livres sans éprouver un profond sentiment de dégoût et d'indignation. Leur idée, ainsi que nous l'avons vu au quatorzième chapitre de cet ouvrage, est que chaque note qui n'existe pas dans tous les manuscrits qu'ils ont eus entre les mains est une superfétation manifeste. Or, comme il n'est guère probable qu'ils puissent avoir examiné la centième partie des manuscrits du moyen âge, dont chacun, au témoignage de saint Bernard, était différent de celui de l'Église voisine, nous pouvons dire que leur œuvre de *raturage* a dû nécessairement avoir été loin d'être complète. On leur saurait infiniment gré d'avoir banni de leur Graduel les interminables neumes; mais en ceci ils avaient été précédés par des hommes qui étaient évidemment beaucoup plus compétents qu'eux. Il est vrai qu'ils ont réduit à peu près chaque mélodie à une fraction de ses notes originales; mais il est faux que chacun de ces morceaux ainsi mutilés soit devenu par là « plus conforme aux règles de son mode », qu'ils aient tiré les chants de saint Grégoire de dessous « un amas de notes inutiles », et que par là ils les aient ramenés « à une forme qui est plus digne de la majesté du culte divin » : il faut dire, au contraire, que, de gaieté de cœur, ils se sont rendus coupables de l'acte de vandalisme le plus patent, et cela dans des proportions telles, que jamais avant eux l'œuvre de saint Grégoire n'avait subi de semblables modifications.

Citer des passages de ces livres est comme étaler quelques pierres brisées pour décrire une ville en ruine; et le seul embarras que nous éprouvons, c'est que peut-être le lecteur pourra s'imaginer que nous avons eu besoin de faire des recherches, afin de découvrir quelques morceaux que nous puissions critiquer. C'est pourquoi nous commencerons par citer une ou deux pièces dont nous avons eu occasion de parler en traitant d'autres matières.

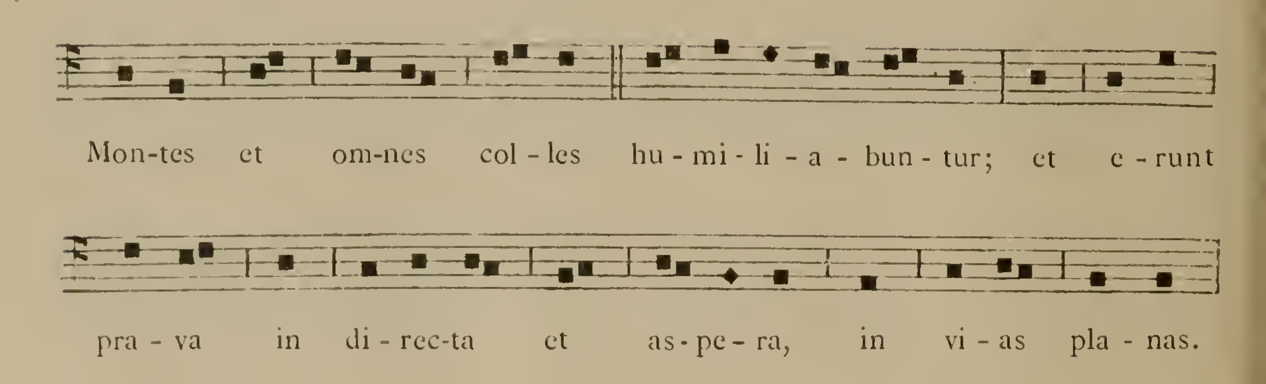
La première est l'antienne que nous avons harmonisée plus haut. Nous la donnons ici en notes carrées, afin que le lecteur puisse les avoir toutes les deux sous les yeux :

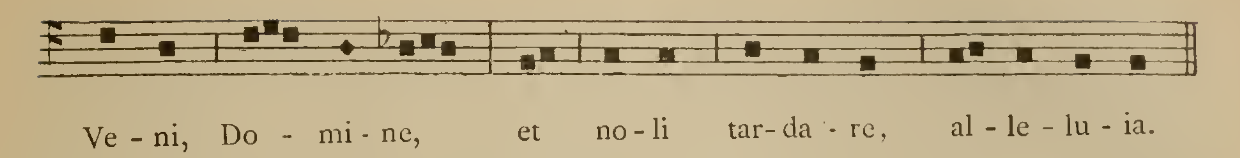


C'est précisément ce morceau-là que l'on chantait autrefois à Malines, et nous tenons à ne pas donner d'autres exemples : mais il paraît qu'il n'était pas « digne de la majesté du culte divin », car il n'y a évidemment rien là qui pèche contre le septième mode. Voici comment ils se sont flattés qu'il l'est devenu :

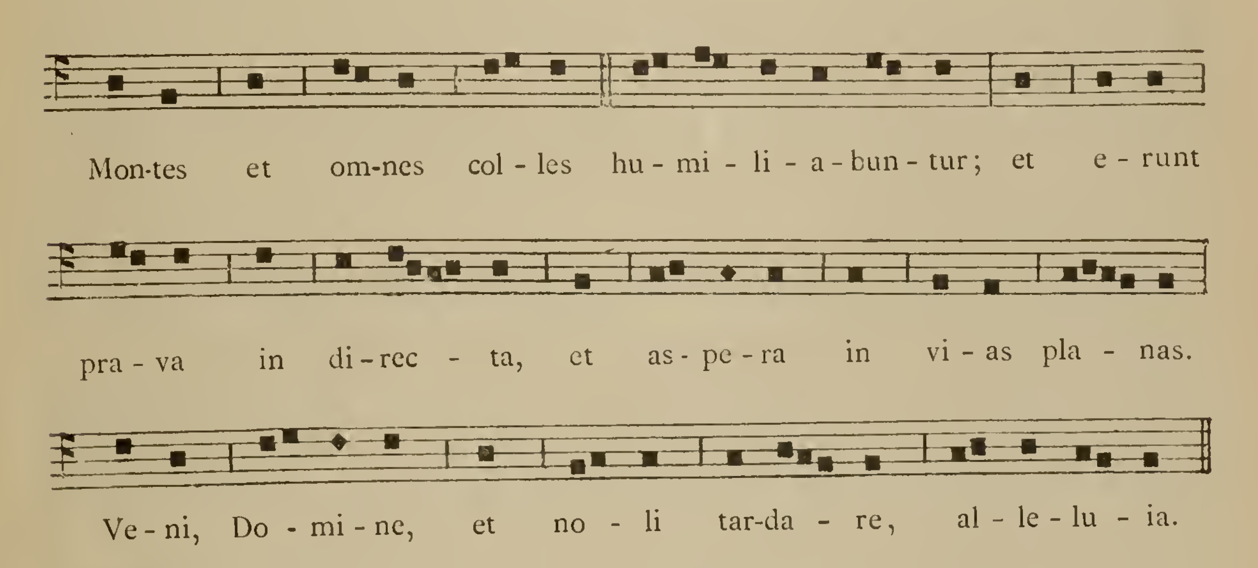


Nous avons mentionné l'antienne suivante à la même place :





Nous n'en connaissons pas de plus belle : en quoi elle était au-dessous de la dignité du culte divin est pour nous une énigme. En tout cas, voici ce qu'ils en ont fait :



Or, ce qu'ils ont fait de ces quelques lignes, ils l'ont fait du Graduel et du Vespéral de la première page jusqu'à la dernière. C'est ce massacre général qu'ils ont osé appeler « corriger le chant de ses erreurs d'harmonie ». Nous aurions bien voulu qu'ils eussent été un peu plus explicites, et qu'ils nous eussent donné quelques exemples d'erreurs semblables. Il est vrai qu'ils ont manipulé un certain nombre de chants de manière à en faire disparaître le ton entier, ce qui fait un si mauvais effet à la fin : témoin la ruine du *Veni Creator* que nous avons citée ailleurs. Mais quand on lit attentivement l'introduction de leur Vespéral, on peut voir facilement que ce qu'ils appellent erreurs d'harmonie couvre un terrain plus étendu. Les notes qu'ils ont effacées dans leurs livres, pourraient se compter par milliers : ce sont, disent-ils, « des superfétations manifestes, et on sent qu'ils pèchent contre la règle de leur mode ». Ici encore l'expression est bien vague, et nous sentons à notre tour qu'il aurait fallu quelque principe mieux défini pour justifier la révolution qu'ils ont fait subir au chant. Nous aurions

vivement désiré qu'ils eussent posé la règle, ou les règles, s'il y en a plusieurs, d'après lesquelles une ou plusieurs notes constituent une erreur contre un mode donné : pour cela, ils auraient dû encore nous informer de ce qui, d'après eux, constitue la différence entre un mode et un autre, car il est clair que pour eux il s'agit de quelque chose de plus que de la terminaison respective de chacun. Le fait est que celui qui a écrit cette introduction après coup, s'est servi de toutes ces expressions sans en peser trop la portée. Une ou plusieurs notes ne peuvent jamais pécher contre un mode quelconque, aussi longtemps qu'elles sont musicalement correctes; et, si nous exceptons le septième et le treizième, un mode, dans un groupe donné, ne diffère d'un autre qu'accidentellement, c'est-à-dire, par sa modulation finale.

Mais le grand et irréparable dommage qu'ils ont fait subir au chant, c'est qu'ils ont entrepris d'ajuster le texte liturgique à la phrase musicale, et il est évident que c'était là le but principal qu'ils avaient en vue en commençant leur ouvrage. Le lecteur peut déjà avoir remarqué un fait de ce genre dans l'antienne *Urbs*, etc., plus haut. Laissons-les s'expliquer eux-mêmes là-dessus.

« Pour appliquer un remède convenable aux erreurs du texte, les éditeurs ont principalement employé leurs efforts à ajuster les différents membres de la phrase ou texte aux différents membres de l'air. Finalement, pour ce qui concerne le rythme, il a été restauré soigneusement, non seulement dans les hymnes, mais encore dans les antiennes, c'est-à-dire, pour autant que la chose était possible. Nous avons donc essayé de rendre chaque syllabe, qui avait été dans les temps passés ensevelie comme sous un amas de notes inutiles, aussi coulante dans notre centon qu'elle l'est dans un discours qui est lu proprement ».

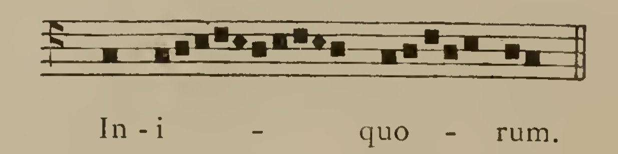
Ils entendent donc par rythme l'accentuation de la phrase littéraire, mais ils oublient que celle-ci est mise sur notes, et qu'il est question ici, non pas de lire, mais de chanter; et, décidément, lorsqu'on examine leur ouvrage, même superficiellement, on ne peut s'empêcher de voir qu'ils ne se doutent même pas qu'il y ait des notes accentuées dans la mélodie, comme il y a des syllabes accentuées dans le texte.

Un air non rythmique ou non mesuré n'a pas d'autre support

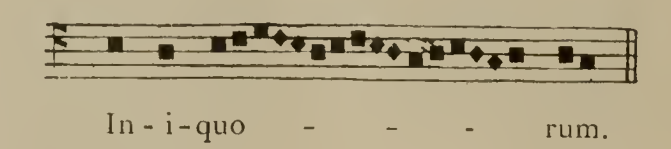
que les paroles du texte; mais ce serait tomber dans une grave erreur de supposer qu'il n'a pas d'accentuation à lui. Cela est si peu vrai, que, surtout dans les morceaux où la modulation est plus riche et plus développée, les mots doivent se prêter autant qu'ils le peuvent aux exigences des accents rythmiques. C'est en se servant avec goût des ressources harmoniques de l'échelle, et en ajustant convenablement les diverses modulations, qu'on en tire à l'accentuation ou cadence générale du texte, qu'on produit un bon chant. C'est cette cadence générale qu'il faut consulter, plutôt que la valeur rythmique de chaque mot en particulier, car certains mots ont plus d'accent que d'autres. L'idée musicale est quelque chose qui s'empare du tout et pénètre; et, encore une fois, chaque mot doit se prêter plus ou moins à rendre cette idée; et si un monosyllabe se trove par huasard à l'endroit voulu, ou que la dernière syllabe d'un mot balance une modulation mieux que ne le ferait aucune autre, l'oreille ne peut jamais être offensée par ce qu'elle sent être dû aux exigences de la cadence de la phrase musicale. La seule chose vraiment essentielle, c'est de glisser naturellement sur une syllabe brève; mais, avec cette réserve, nous ne comprenons pas pourquoi, surtout dans un long mot, chaque syllabe ne pourrait pas, ou plutôt ne devrait pas recevoir une part plus ou moins considérable de la phrase musicale. Chanter, encore une fois, n'est pas lire; et, s'il faut comparer l'un à l'autre, un chant, notes et texte, sera bien plus coulant lorsque les différents membres qui composent la mélodie sont distribués avec goût entre les différentes syllabes, que lorsqu'ils sont amoncelés sur une seule.

Or, c'est précisément cet amoncellement de notes qui constitue l'essence même du système, si nous pouvons l'appeler ainsi, de nos éditeurs. Après avoir établi, avec un certain renfort de grec, que chaque mot a une syllabe qui reçoit l'accent principal, c'est celle-là, pour nous servir d'une de leurs expressions, qu'ils ensevelissent sous un amas de notes quelquefois énorme, et entièrement hors de proportion avec les accumulations qu'ils critiquent si sévèrement. Un chant, disent-ils, devrait être coulant comme une lecture; mais la comparaison n'est entièrement exacte que dans les mélodies les plus simples. Lorsque les notes surpassent de beaucoup le nombre des syllabes, c'est une chose parfaitement absurde de vouloir prétendre

que le texte peut se prononcer aussi naturellement que si on ne faisait simplement que le lire. Si on veut absolument poursuivre l'analogie et rendre la comparaison aussi vraie qu'elle peut l'être, il faut disposer ces notes de manière à ne pas prolonger une syllabe outre mesure, tandis qu'on glisse sur les autres aussi vite qu'on peut : en d'autres termes, il faut diviser la modulation en autant de parties qu'il y a de syllabes propres à les recevoir. C'est ainsi que les mots et les notes deviendront ce que nous appelons bien balancés, et que la progression ou le développement de l'idée musicale marchera de pair avec le texte. D'ailleurs, il est évident qu'une modulation ne constitue pas toujours une suite de notes qui se chante d'une haleine, et les différentes syllabes d'un mot offrent aux différentes parties dont elle se compose un support qui très souvent leur est absolument indispensable. Voici un mot que nous retrouverons un peu plus loin :

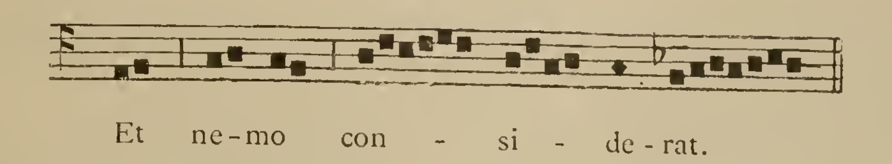


Il est bien certain qu'ici la troisième porte l'accent; mais ce n'est pas là une raison pour la chanter comme si elle formait à elle seule tout le mot : c'est même de toutes les manières imaginables celle qui ressemblera le moins à une lecture. C'est cependant ce que nos éditeurs ont fait; et ils appellent cela restaurer le rythme, déterrer les syllabes de dessous un amas de notes inutiles et rendre le chant aussi coulant qu'une lecture!

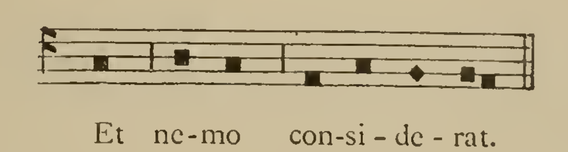


Bien plus, telle est l'horreur qu'ils semblent éprouver en voyant une syllabe autre que celle qui porte l'accent aider à développer une modulation, et par conséquent recevoir plus d'une seule note, que, lorsqu'ils s'aperçoivent qu'en amoncelant toute la mélodie sur la syllabe accentuée ils finiront par la rendre entièrement ri-

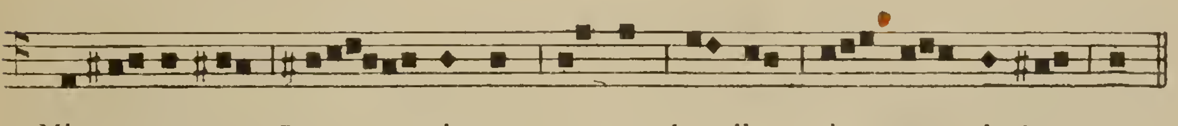
dicule, ils suppriment le tout sans miséricorde. En voici un exemple entre mille; le lecteur pourra seulement apprécier plus loin toute la beauté de ce mot, quand nous donnerons le répons dont il fait partie :



Peut-être aussi, en consultant leurs manuscrits, ont-ils trouvé que cette phrase était une superfétation manifeste. En tout cas, voici comment elle est sortie de leurs mains; dire que dans cette même phrase toutes les notes que leurs différents manuscrits avaient en commun, se réduisaient aux suivantes, est se moquer du lecteur :

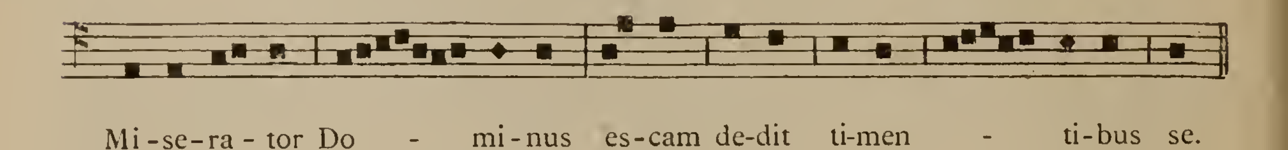


Tout cela, cependant, pourrait s'appeler des fautes contre le bon goût, mais c'est la moindre de leurs erreurs : car, avec la manie qu'ils ont d'enlever autant de notes qu'ils peuvent aux modulations ou aux membres de phrase environnants, afin de les entasser toutes ensemble, il leur arrive bien des fois de détruire le rythme de la phrase musicale, en ôtant à une modulation les notes qui la terminent et en les ajoutant à la modulation ou au membre de phrase qui suit, de sorte que celui-ci commence par les notes qui devraient terminer ce qui précède :



Il faudrait être un critique bien sévère pour trouver des fautes dans ce beau passage. Il est ce que nous appellerons encore une fois bien balancé, et cela, nulle part mieux qu'au mot *dedit :* c'est le mot le plus coulant du morceau. Comme phrase musicale, il y a

là ce qu'on pourrait appeler trois mots : le premier est *Miserator Dominus;* le deuxième, *escam dedit;* le troisième, *timentibus se.* Les trois sont d'autant mieux définis qu'ils finissent tous sur la tonique, c'est-à-dire, sur la note rythmique par excellence. Voici ce passage *corrigé :*



D'abord, il ne fallait pas enlever le *sol* à *Miserator :* le mot qui suit n'en est que plus lourd. Quant à nos trois *mots,* voici ce qu'ils sont devenus : *Miserator Dominus, escam dedit timẽ...* Ici nous nous trouvons sur la tonique, et l'oreille est en repos. Toutefois, comme le texte n'est pas achevé, la phrase se développe encore, et forme le mot suivant : *ẽ-ẽ-ẽ-ẽ entibus se.* Le rythme valait mieux avant qu'il fût corrigé.

Mais il faut les voir à l'œuvre sur une échelle plus grande. Citons d'abord du Vespéral de Malines d'autrefois. Le morceau doit se chanter un peu lestement :



Congre-ga - mi - ni, et pro - pe - ra - te ad de - vo - randum il - lum :

po - su - e - runt me in de - ser - to so - li - tu - di - nis, et

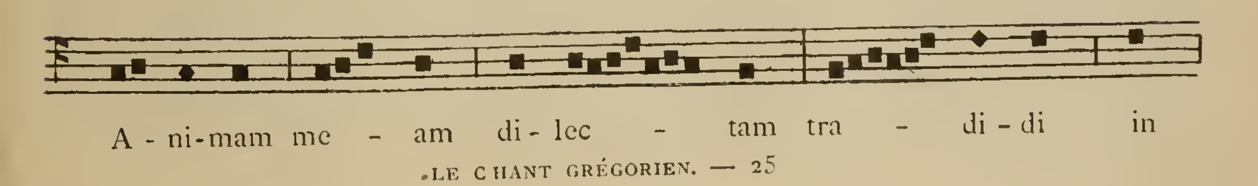
lu - xit su - per me om - nis ter - ra, qui - a non est

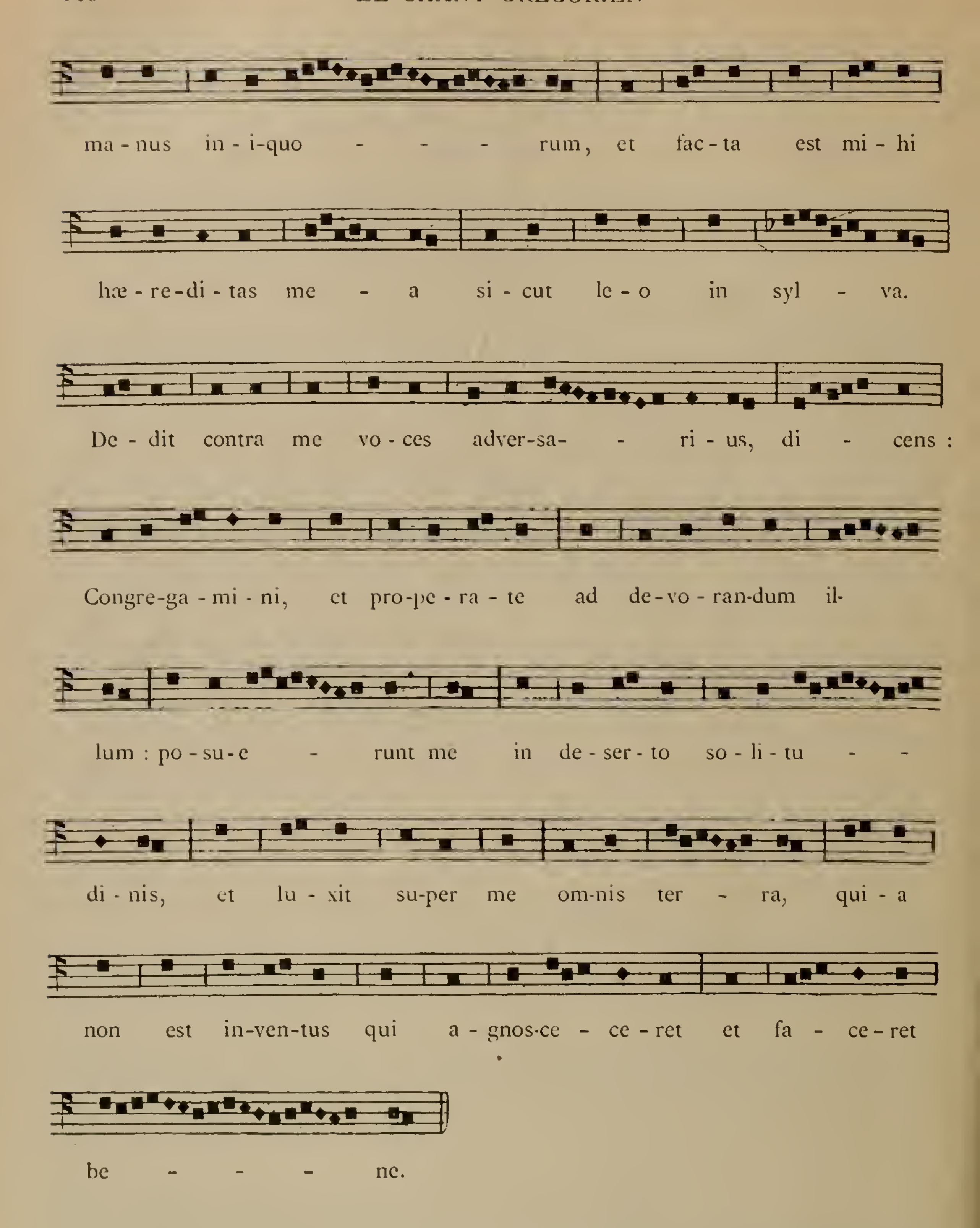
in - ven - tus qui me ag - nos - ce - ret et fa - ce - ret

be - ne. Po - su - e - runt me in de - ser - to. Su - per

me om - nis ter - ra.

Voilà ce que nous appelons un chef-d'œuvre dans le style narratif. *Dedit contra me* est plein d'énergie : on croirait entendre la voix de l'adversaire lui-même. Les seuls passages contre lesquels on puisse peut-être faire objection, sont ceux que nous avons essayé de corriger à la fin. Malheureusement, il faut que ce morceau n'ait pas été jugé digne de la majesté du culte divin, et voici comment nos faiseurs de centons se sont flattés qu'il l'est devenu ; ils ont cependant introduit aux mots *iniquorum* et *bene* des notes brèves qui détruisent complètement le rythme de la mélodie :





Le répons suivant est un autre chef-d'œuvre. Le commencement est recueilli et méditatif; mais l'amertume de la réflexion semble s'exprimer en sons graduellement plus aigus et plus passionnés. Il y a une ascension graduelle dans les phrases successives, et un arrêt sur *tolluntur*, et surtout sur *considerat*, les mots les plus expressifs du texte, dont il serait impossible de surpasser la beauté :

Ec - ce quo-mo-do mo - ri - tur jus - tus, et ne - mo

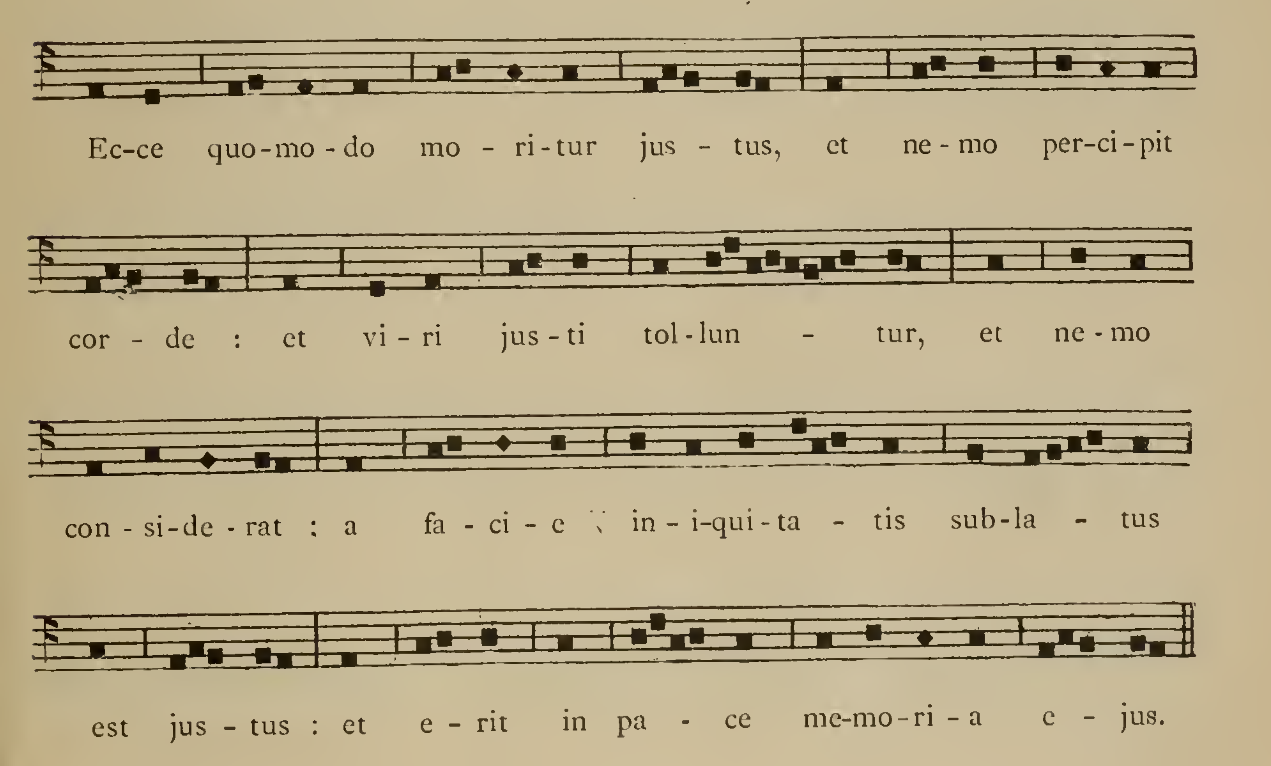
per - ci - pit cor - de : et vi - ri jus - ti tol-lun - tur,

et ne-mo con - si - de - rat : a fa - ci - e in - i-

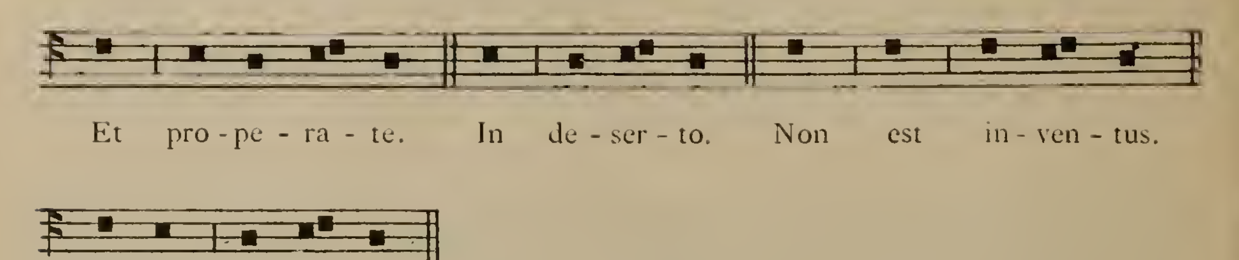
qui - ta - tis sub-la - tus est jus - tus : et

e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus.

Voyons ce que le centon a fait pour ce chant et comment il a été déterré de dessous ces amas de notes inutiles :



Maintenant, nous le demandons, ces chants centonisés, puisque c'est là le mot, sont-ils des restaurations ou des caricatures? En les comparant aux mélodies originales, on ne peut pas même dire qu'ils en sont une reproduction éloignée : tout au plus le premier répons en offre-t-il quelques réminiscences, et, chose singulière, il contient plusieurs passages copiés du *Præconium paschale*. Le lecteur pourra s'en convaincre en comparant les trois premiers de ces extraits au quatrième, qui appartient au chant *Exultet*.

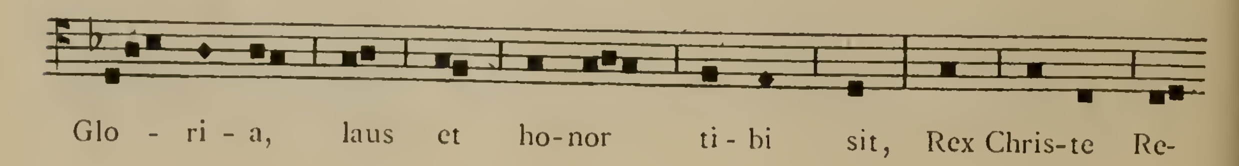


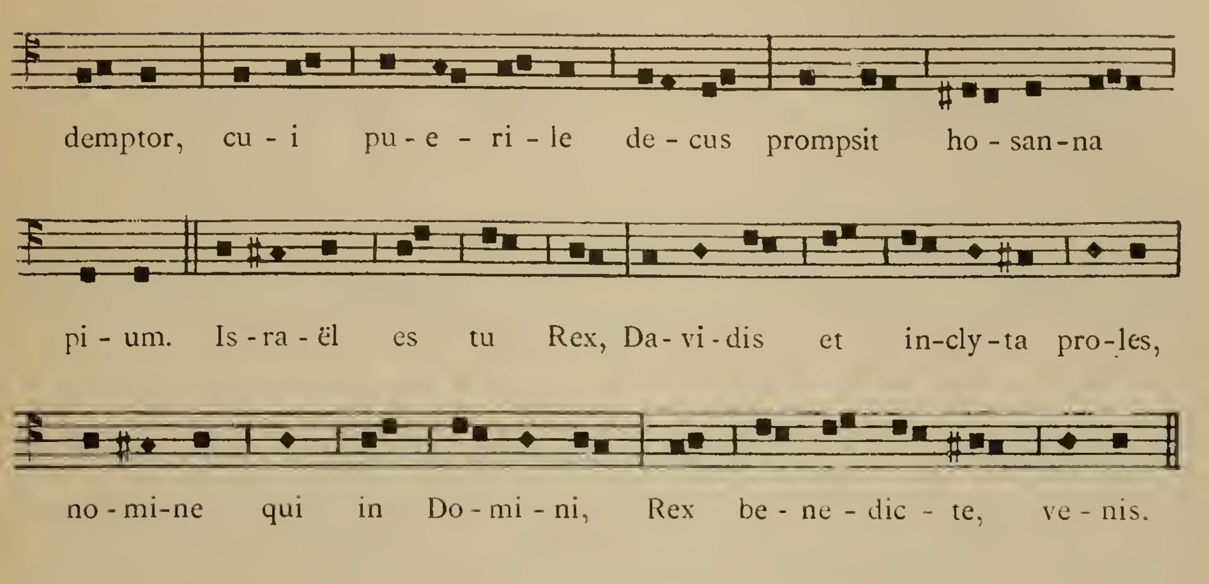
C'était, de la part de nos éditeurs, une fantaisie étrange de faire l'ennemi proférer ses menaces sur l'air de la bénédiction du cierge pascal.

Quant au dernier morceau, il n'a pas la moindre ressemblance avec le chant original. Il faut croire que les éditeurs l'ont trouvé si mauvais, qu'ils n'ont pas su par où l'entamer, et qu'ainsi ils ont préféré le remplacer par une pièce de leur composition.

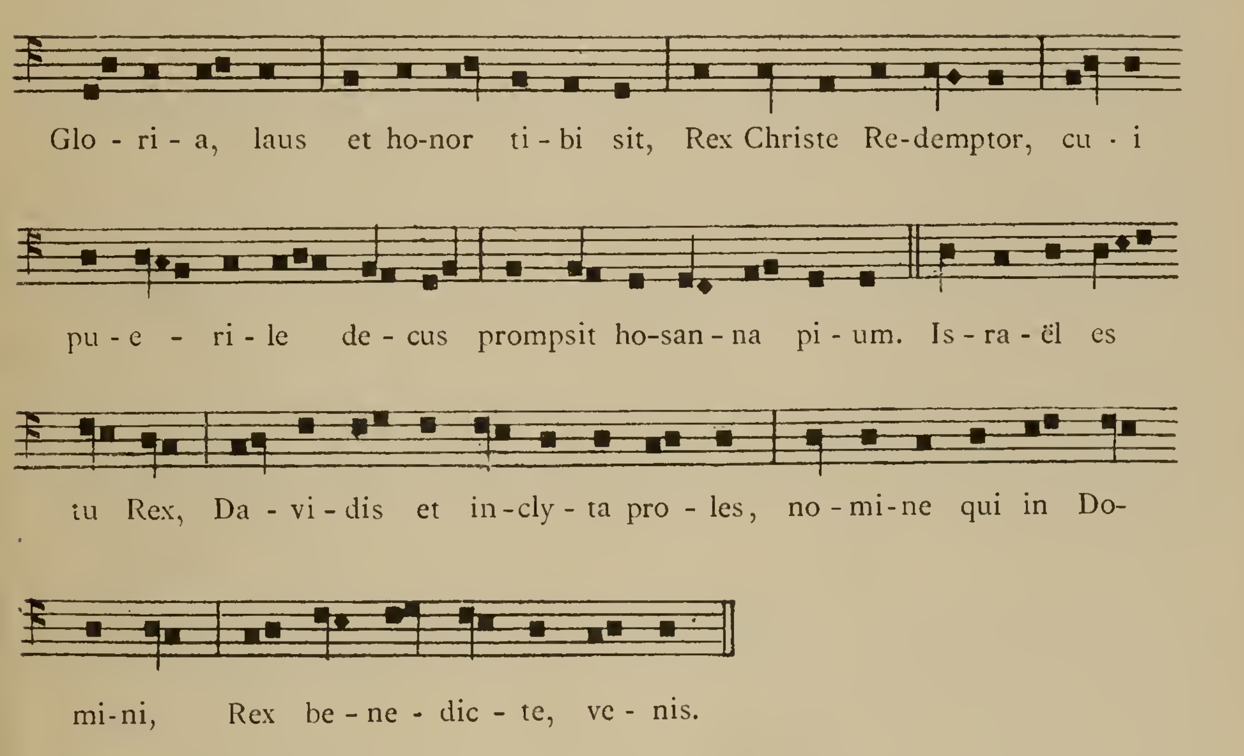
Si nous avons copié ces deux répons comme spécimens des chants malinois, ce n'est pas parce qu'ils nous paraissaient les plus mauvais. Le fait est que nous les avons choisis avant de les examiner bien à fond. Si nous avions pris quelques autres morceaux, le lecteur aurait vu qu'ils racontent tous la même histoire.

Avant de quitter les deux éditions dont nous venons de faire la critique, nous tenons à faire une dernière citation, parce que nous avons l'intention d'en tirer une morale. Nous prenons d'abord l'hymne suivante dans l'ancien Graduel de Québec. C'est la plus belle version de ce chant qui existe; elle a dû venir originellement de quelque endroit de l'ouest de la France.

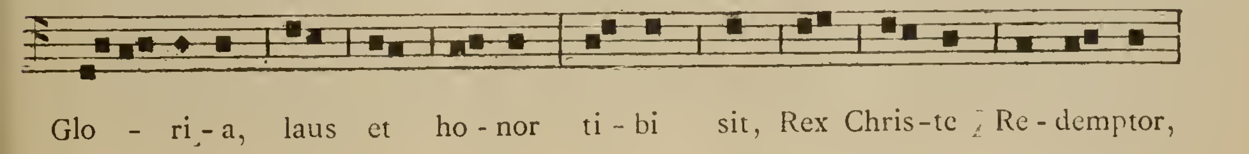




La version suivante est celle du Graduel de Reims :



Enfin, voici la version du Graduel de Malines. A proprement parler, elle n'appartient à aucun ton, et c'est le chant le plus pitoyable que nous ayons jamais rencontré dans aucun livre, ce qui n'est pas peu dire :





Les éditeurs respectifs de ces deux derniers ouvrages, eux qui ont fouillé dans tant de vieux manuscrits, ont dû cependant rencontrer quelque part le chant que nous avons donné en premier lieu : pourquoi n'ont-ils pas choisi celui-là pour l'imprimer dans leur livre ? se sont-ils imaginés, par hasard, que leur version valait mieux? Cette supposition serait absurde : car elle prouverait, de leur part, une dépravation de goût qu'il serait absolument impossible d'expliquer autrement que par un manque complet d'oreille musicale. Or les citations nombreuses que nous avons faites, surtout dans cet article, et qui ne sont réellement que quelques exemples entre mille, disent absolument toutes la même chose. Sans aller à la recherche de chants dont nous tenions à prouver l'infériorité, et guidé par la plus parfaite impartialité ou plutôt par le hasard, nous avons mis sous les yeux du lecteur des mélodies puisées dans des livres dont les éditeurs se sont posés en réformateurs, et qui sont tellement au dessous des versions qu'ils auraient voulu ensevelir dans l'oubli, qu'elles ne méritent pas d'être imprimées sur la même page. Pour nous, nous admirons un beau chant partout où il se trouve : en cela nous ne sommes que conséquent, et nous avons découvert çà et là dans l'édition de Reims des passages que nous aimerions entendre chanter partout; mais, à part ces quelques exceptions, ces livres, et encore plus les livres de Malines, démontrent une fois de plus que ceux qui s'occupent du chant grégorien, et surtout ceux qui prétendent travailler à le restaurer, ne font absolument autre chose que poursuivre chacun

quelque lubie particulière, à laquelle il faut que tout soit sacrifié, et que l'idée musicale et la beauté absolue de la mélodie sont les dernières choses qui les préoccupent. Et puis, quand nous comparons leur théorie avec leur pratique, ou leurs préfaces avec les contradictions incroyables de leurs ouvrages, nous sommes forcé de conclure qu'ils n'avaient pas même une notion définie et correcte des principes qu'ils avaient entrepris de propager. C'est ainsi que les éditeurs de Malines détruisent le rythme, tout en prétendant le restaurer, et que ceux de Reims, tout en se vantant de retourner aux quatorze modes des anciens temps, prouvent à chaque page qu'ils ne savent pas même distinguer un mode d'un autre. L'avant-dernier morceau que nous avons cité d'eux, et qui commence par les mots *In medio*, en offre encore un exemple : car, au lieu d'en faire un chant plagal du mode éolien, ainsi que nous l'avons fait nous-même, ils l'ont mis dans le mode dorien.

Si la restauration du chant grégorien doit être confiée à de telles mains et effectuée sur de pareils principes, moins nous en aurons, mieux cela vaudra. Pour nous, nous croyons fermement qu'on n'a pas encore découvert et qu'on ne découvrira jamais un manuscrit dont les chants, pris collectivement, soient meilleurs que ceux auxquels nous avons été habitués. S'il faut qu'ils soient restaurés, ou plutôt ce que nous appellerions retouchés, qu'ils le soient au plus tôt, mais qu'ils le soient sur des principes scientifiques et par des hommes compétents, et surtout qu'ils ne soient pas remplacés par des mélodies qui sont mille fois plus détestables.

Après tout, la réforme du chant grégorien n'est pas une œuvre aussi difficile que beaucoup de personnes se l'imaginent. Qu'est-ce qu'un chant? C'est une succession de modulations. Or, sommes-nous ou ne sommes-nous pas capables de juger entre une bonne modulation et une mauvaise, entre une tournure dure et déplaisante et une phrase agréable et mélodieuse? Nous nous imaginons que nous sommes aussi bons juges en cette matière que ceux qui ont composé l'antiphonaire; et peut-être, si nous avions vu le chant tel qu'il était à l'origine, aurions-nous pu suggérer plus d'une amélioration, car ceci est tout simplement une affaire de goût. C'est ainsi que les fameux neumes qui étaient si admirés au moyen

âge, et dans lesquels de pieux écrivains trouvaient même une signification mystique, sont réellement des choses atroces au point de vue du bon goût aussi bien que de l'art. Mais maintenant que tout le monde est d'accord que les premières versions ont été perdues, maintenant qu'il n'y a pas deux manuscrits qui se ressemblent, et que, plus nous remontons le cours du temps, et plus les différences se multiplient; et de plus, sachant, comme nous le savons, qu'il est plus qu'inutile d'aller au moyen âge pour trouver quelque chose qui ressemble à de la science musicale : à quoi bon déterrer de vieux parchemins, attendu que ce qu'il nous faut, ce ne sont pas des preuves que, durant tout ce temps, les chœurs, pris collectivement, étaient une vraie Babel de confusion, mais un chant que nous puissions exécuter et entendre avec plaisir?

Si nous voulons amasser un grand nombre de versions pour servir de point de départ, nous n'avons pas besoin d'aller mille ans en arrière pour en trouver. Examinons autant d'antiphonaires que possible, et nous trouverons qu'ils représentent tous, plus ou moins, ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les manuscrits anciens : si la phrase y est quelquefois plus condensée, elle n'en est que préférable (1). En premier lieu, choisissons ce qu'il y a de meilleur dans chacun. En les collationnant, non seulement nous découvrirons bien vite les erreurs qui s'y sont glissées par l'ignorance des éditeurs ou la négligence des imprimeurs, mais un homme compétent n'aura aucune difficulté à trouver quels sont les chants qui présentent des preuves intrinsèques d'être plus ou moins originaux, tandis que les principes qui ont produit des versions plus ou moins différentes, sont généralement à la surface. C'est ainsi qu'un nombre immense de morceaux ont été visiblement modifiés d'après les notions que ces auteurs entretenaient sur ce qu'on appelle le triton, et le moyen d'y remédier; et ces

(1) Nos critiques ne se sont portées que sur des livres édités par des hommes qui ont voulu se poser en réformateurs. L'édition de Ratisbonne, à cause de son importance, que nous pourrions appeler extrinsèque, méritait bien que nous en eussions dit quelques mots; mais, pour des raisons que le lecteur n'aura pas de peine à apprécier, nous avons préféré passer outre. Nous pouvons cependant remarquer que le pape Pie IX, en exprimant le vœu que l'on chantât partout comme à Rome, et la S. C. des Rites, en déclarant ces livres *authentiques*, n'ont porté ni entendu porter aucun jugement sur leur valeur intrinsèque.

notions particulières peuvent toujours se découvrir de la première page jusqu'à la dernière.

Deuxièmement, le chant grégorien étant proprement un mélange de modulations, le mot se prenant ici dans son sens technique, il est nécessaire que celles-ci soient proprement enchaînées, et que l'une n'empiète pas sur le terrain de l'autre, comme cela se voit si souvent. C'est l'ignorance des vrais principes qui a été la cause que tant de nos mélodies les plus belles ont perdu en grande partie ce qu'un musicien sent avoir été leur forme primitive : car, en réalité, il y a une signification aussi naturelle et aussi évidente dans un morceau de plain-chant, qu'il y en a dans le texte auquel il est adapté ; et les notes qui ont été ajoutées, ou retranchées, ou déplacées, paraissent d'une manière aussi manifeste aux yeux de quelqu'un qui sait lire cette espèce d'écriture, qu'une suppression, ou une addition, ou un déplacement analogue le ferait dans le texte lui-même. Or, pour porter remède à toutes ces choses, il n'est pas besoin de tourner, comme on dit, une mélodie sens dessus dessous. C'est une chose extraordinaire de voir combien une harmonie ou un accompagnement peut gagner rien qu'en ajoutant ou en déplaçant une note ou deux, et nous ne pouvons pas répéter assez souvent que le meilleur chant est celui qui produit la meilleure harmonie. Pour quelqu'un qui n'est pas initié, un chant ainsi traité paraîtra le même en substance ; mais il y trouvera quelque chose de plus coulant et de plus mélodieux, dont il ne saura se rendre compte.

Quant aux chants que nous avons placés dans la troisième classe, ils devraient disparaître de nos livres, et le texte devrait être adapté à des mélodies prises dans la première. Nous ne disons pas qu'il faudrait absolument, ni même qu'il serait désirable que cette adaptation se fît note pour note et syllabe pour syllabe ; ce serait même là une chose impossible : mais, comme nous l'avons démontré en traitant ce sujet, on peut prendre avec les modulations grégoriennes à peu près toutes les libertés qu'on veut ; et, entre les mains d'un homme de goût, un chant ainsi reproduit prendrait toute la tournure d'une mélodie originale.

Ces antiques mélodies sont comme les chefs-d'œuvre de quelques-uns de nos grands peintres, à moitié effacées par le temps, et, ce

qui est pire, plus ou moins gâtées par des restaurateurs inhabiles. Un homme de l'art, qui doit avant tout être un homme de goût, n'a aucune difficulté à tracer le dessin original, et il suivra mentalement des contours qui échappent à un œil moins exercé. Il n'y a pas le moindre danger qu'il convertisse le vieux chef-d'œuvre en une peinture originale, le produit conscient de son propre pinceau; et si de temps en temps il tombe en quelque erreur de détail, ces erreurs elles-mêmes s'harmoniseront si bien avec le reste, que personne ne sera capable de les discerner.

C'est là précisément l'idée que nous avons de ce que la réforme du chant grégorien devrait être : nos livres devraient être refondus, ou plutôt tous devraient être fondus en un seul; mais les chants eux-mêmes n'ont besoin que d'être plus ou moins retouchés. Des livres de chœur édités sur nos principes ne produiraient peut-être pas une révolution soudaine; mais telle serait leur valeur intrinsèque, que, peu à peu, ils finiraient par remplacer tous les autres, là où les autorités compétentes auraient l'esprit assez large pour préférer ce qui est le plus excellent en lui-même à l'attachement que tout le monde sent naturellement pour des coutumes anciennes et des traditions locales.

ARTICLE QUATRIÈME.

De l'orgue. Que le chant grégorien sans accompagnement est comme un corps sans âme. Ce que les rubriques disent touchant l'usage de cet instrument. Qu'il n'est nulle part défendu d'accompagner le chant en toutes saisons. Observations pratiques.

De même qu'il est impossible de traiter du système grégorien sans faire mention de l'harmonie sur laquelle il est basé : ainsi, quand nous parlons de l'effet qui est produit par le chant, nous supposons toujours que celui-ci est accompagné de l'orgue. Nous allons même jusqu'à affirmer qu'il doit tout cet effet à un bon accompagnement. Le manque de rythme est, après tout, une imperfection sérieuse, qu'il faut suppléer par quelque autre moyen ; et quoique cette construction même soit une mine véritable d'originalité et d'harmonie, il n'y a que l'orgue seul qui puisse les faire ressortir proprement. C'est cet instrument seul qui peut donner de la cohésion à ces notes détachées, enchaîner ces modulations indépendantes, interpréter leur sens mélodique, donner de la couleur et de l'unité au tout. Le chant grégorien sans orgue est véritablement comme un corps sans âme. Il y a toujours quelque chose de grand et de majestueux dans le son d'un grand nombre de voix, et c'est pour cette raison qu'il y a certains chants que personne ne peut s'empêcher de trouver beaux quand ils sont exécutés par un chœur nombreux et bien exercé ; mais tous les chants n'en sont pas là, et ces sortes de chœurs ne se rencontrent pas partout, et là où ils existent, un bon et puissant orgue ajouté au chant est capable de lui faire produire un effet qui vraiment subjugue que l'on chercherait en vain dans aucune autre musique.

Mais jusqu'à quel point les rubriques permettent-elles cet accom-

pagnement? C'est là une question que nous nous sommes mis quelque peu en peine d'examiner attentivement, afin d'être en état de lui donner une réponse qui puisse être regardée comme sérieuse.

Voici les directions générales du *Cérémonial des évêques* touchant cet instrument (1) :

« Aux vêpres solennelles, il est d'usage de jouer à la fin de chaque psaume (pour remplacer la répétition de l'antienne), et alternativement avec l'hymne et le cantique *Magnificat*.

« A la grand'messe, l'orgue joue alternativement au *Kyrie eleison* et au *Gloria in excelsis;* également, après l'épître (pour remplacer le graduel); également à l'offertoire (pour remplacer ce verset); également au *Sanctus*, etc., alternativement; également durant l'élévation du saint Sacrement, d'un ton plus solennel et plus doux; également à l'*Agnus Dei*, etc., alternativement; au verset avant la prière qui suit la communion (pour remplacer ledit verset), et à la fin de la messe.

« Mais lorsque le Symbole est récité à la messe, l'orgue ne doit pas s'y entremêler; mais qu'il soit chanté par le chœur d'une manière intelligible.

« Il faut observer que chaque fois que l'orgue imite le chant de quelque partie d'un office ou joue une part alternative avec le chant des hymnes ou des cantiques, ce qui est joué ainsi devrait être récité à haute voix par une personne du chœur, et il serait louable que quelqu'un chantât cette partie à haute voix avec l'orgue ».

Ce dernier paragraphe semble insinuer que l'organiste est censé jouer exactement la mélodie du texte qui autrement devrait se chanter, et tel est, en effet, l'usage dans certaines parties de la France, entre autres, à Paris. Ailleurs, les organistes ont l'habitude d'introduire de courtes harmonies, ce en quoi nous ne croyons pas que personne les trouve blâmables.

Dans toutes les circonstances que nous venons d'énumérer, on peut dire que l'orgue joue le rôle le plus important, ou plutôt, un rôle absolument exclusif, dans la célébration d'un office. Quand on

(1) Cap. XXVIII, *passim*.

l'entend, on n'entend pas autre chose, et toutes les voix sont silencieuses. Or l'orgue s'emploie de cette manière en trois occasions différentes : premièrement, quand le chœur garderait autrement le silence, comme à l'élévation; deuxièmement, comme remplaçant des portions entières de l'office, comme les antiennes après les psaumes; troisièmement enfin, d'une manière alternative avec le chant du chœur. Que l'orgue puisse, à part cela, remplir un rôle secondaire et subordonné, c'est-à-dire, qu'on puisse s'en servir pour accompagner les voix, l'identifier, pour ainsi dire, avec le chœur et le confondre avec le chant, voilà un fait auquel il n'est pas fait la moindre allusion. De là nous concluons que, lorsque le même *Cérémonial* dit plus loin qu'on ne joue pas de l'orgue pendant certains offices ou à certaines époques de l'année, il faudrait, en simple logique, limiter le sens de cette rubrique aux occasions dans lesquelles le jeu de l'orgue est permis dans les temps et les offices ordinaires.

Il suivrait de là que, dans les églises où il y a deux orgues, tout ce que nous venons de voir plus haut doit s'appliquer à celui qu'on appelle généralement le grand orgue : et c'est en effet celui-là qu'on entend dans tous les cas que nous avons énumérés, tandis que l'existence même de ce qu'on appelle l'orgue du chœur est tout simplement ignorée. Or, supposez que l'usage de ce dernier soit toujours permis, ce n'est pas à cause de la place qu'il occupe, mais à cause du rôle qu'il remplit, et il va sans dire que, dans les églises qui ne possèdent qu'un seul orgue, celui-ci peut faire exactement la même chose.

L'opinion que nous venons d'avancer, semble être confirmée par un décret assez récent, dont voici le commencement : Le *Credo* « doit être entendu distinctement par les fidèles. L'orgue donc ne doit pas s'y entremêler d'une manière telle, qu'un verset ayant été chanté, un autre verset est lu à haute voix, l'orgue jouant pendant ce temps ».

Or, voilà exactement ce qu'il est permis de faire au *Sanctus* ou au *Magnificat*. Lors donc que le *Cérémonial* dit que durant l'Avent et le Carême l'orgue ne doit jouer ni à la messe ni à vêpres, il étend à ces deux parties de l'office la prohibition qui existe en tout temps relativement au *Credo*. Mais si, nonobstant cette défense, il est permis d'*accompagner* le *Credo* durant l'année, il n'est pas aisé de

voir pourquoi il serait défendu d'accompagner le *Sanctus* et le *Magnificat,* et par conséquent toutes les autres parties de l'office, durant l'Avent et le Carême. Voici la fin du décret en question : « Si le cas est présenté d'une manière telle, qu'aucune partie du Symbole n'est omise, et que, conformément au décret susdit, tous les versets sont chantés d'une voix distincte et intelligible, le jeu de l'orgue peut être toléré, quoique cela ne soit pas généralement pratiqué là où l'on chante le chant grégorien (1) ».

Il est évident que la question d'accompagner le chant est présentée ici pour la première fois à la considération de la S. C. des Rites, et sa décision forme comme une preuve extrinsèque de ce que tous les autres décrets ou rubriques touchant l'orgue prouvent intrinsèquement : savoir, qu'il n'est fait nulle part allusion à l'accompagnement de tout le chœur. Il n'y a que ces espèces de *soli* que le *Cérémonial* recommande de chanter dans les morceaux qui s'exécutent alternativement, qui devraient être suspendus durant l'Avent et le Carême. Il est vrai, la S. C. ajoute que le plain-chant ne s'accompagne pas habituellement; mais ces paroles sont si loin d'exprimer un blâme ou une défense, qu'elle vient juste de dire que la coutume d'accompagner le *Credo* peut être tolérée. Il faut interpréter ces mots de la même manière que les directions du *Cérémonial des évêques* que nous avons citées : ils sont dictés dans le même esprit et sont plutôt directifs que prescriptifs; et le fait est que, du moins au nord de l'Italie, le chant grégorien s'accompagne à peu près partout.

Nous admettons volontiers que la raison de la défense n'est pas la même dans les deux cas. L'orgue ne doit pas jouer *seul* un chant du *Credo,* à cause de la nature du texte, qui est une profession de foi, tandis que le même genre de jeu ne doit pas s'entendre durant l'Avent et le Carême, parce que ce sont là des temps de pénitence. Mais le motif qui a fait porter une loi, ne peut jamais former une raison suffisante pour tirailler celle-ci et l'appliquer à des cas que son énoncé seul montre n'avoir pas été visés. Nous nous conformons d'une manière suffisante aux décrets de l'Église, surtout lorsqu'ils sont prohibitifs, lorsque nous les remplissons

(1) 7 sept. 1861. Muhlbauer. tom. IV, p. 336.

fidèlement à la lettre, sans prétendre aller au delà. D'ailleurs, le silence de l'orgue, quand le chœur lui-même cesse de chanter, non seulement remplit la rubrique, comme nous disons, à la lettre, mais il répond d'une manière tout à fait adéquate à l'objet que l'Église a eu en vue en la dictant. Un simple accompagnement n'est pas la musique pure et simple, que le *Cérémonial* a évidemment en vue; il prend son caractère du chant et en fait partie; sans doute il l'embellit, mais par là même il l'aide puissamment à attirer l'attention des fidèles et à exciter leur piété : c'est là un fait que chacun peut avoir expérimenté personnellement. Aujourd'hui qu'il y a une tendance si générale vers la musique, et un abandon dans la même proportion du chant liturgique, il nous semble que l'on ne puisse rien faire de meilleur ni de plus utile que de rendre celui-ci aussi attrayant que possible; et, il faut bien l'avouer, un chant sans orgue n'est pas exactement ce qu'on peut appeler beau : pour en être satisfait, il faut ou bien n'avoir jamais entendu autre chose, ou bien s'absorber si profondément dans sa dévotion, que l'on devient insensible à tout le reste. Mais tout le monde n'est pas capable d'un pareil effort; et, même pour ceux qui le sont, tout ce qui embellit le chant, c'est-à-dire, les paroles liturgiques, fait que celles-ci s'adressent plus éloquemment à l'âme et rend l'effort plus facile. Il faudrait n'être pas homme pour être insensible à cette espèce d'influence. Là où les fidèles sont habitués à entendre chanter avec l'orgue, il n'y a rien de plus triste, rien de plus aride, qu'un chant sans accompagnement. C'est le vendredi saint sans le deuil de l'Église que tout le monde comprend et dans lequel tout le monde sait entrer (1).

Si les directions du *Cérémonial* citées plus haut devaient s'interpréter à la lettre, alors il faudrait dire, entre autres choses, que, dans les églises qui possèdent des orgues, le chœur ne pourrait jamais chanter d'un bout à l'autre le *Gloria*, le *Magnificat* et tous

(1) Nous connaissons une grande ville en Belgique dans laquelle un service de cinquième classe se chante sans orgue; et l'effet que produit cette espèce d'office est décrit dans le langage populaire d'une manière passablement originale. Nous nous servirons d'une épithète plus forte; mais il n'y a en réalité aucune idée de mépris, aucun manque de respect impliqué dans le terme, quand prêtres et laïcs vous annoncent qu'un tel va être enterré avec ce qu'il faudrait traduire en français par *une messe de crieurs*.

les morceaux de cette nature. Aussi, comme nous l'avons déjà fait observer, toutes ces rubriques sont plutôt directives que prescriptives, et il faudrait leur appliquer les différents décrets de la S. C. des Rites touchant le *Cérémonial* lui-même : savoir, que l'intention de celui-ci est de supprimer les abus, mais non pas d'éliminer les coutumes immémoriales. Il n'y a pas moins de quatre décrets dans ce sens, et un cinquième ajoute que ces sortes de coutumes ne peuvent pas même être abolies par les évêques (1). Et la S. C. a été conséquente avec elle-même : car, dans un décret du 31 mars 1629, après avoir mentionné une lettre de l'archevêque de Gênes, dans laquelle celui-ci dit qu'il est d'habitude dans son diocèse de jouer de l'orgue aux funérailles, d'un ton triste et qui exprime le deuil, elle ajoute, sans faire aucune autre observation, que la même coutume peut se continuer dans le diocèse de Savone, nonobstant la défense de l'ordinaire. La teneur même du décret montre qu'il n'est pas question ici d'un simple accompagnement, lequel nous dirions être permis *a fortiori*, seulement que cet accompagnement n'est pas le moins du monde en cause.

Il faut s'attendre naturellement à rencontrer certaines de ces coutumes immémoriales à Rome comme partout ailleurs, et nous croyons que c'est là un fait que devraient prendre en considération ceux qui tiennent à copier chez eux tout ce qu'ils voient se pratiquer dans la ville éternelle. Citons un cas : ce sera celui des vêpres en musique. Et disons tout d'abord que nous ne voulons pas traiter cette question ici au point de vue du goût, ni de l'antique tradition, ni de la physionomie liturgique, si nous pouvons nous exprimer ainsi, toutes choses qui sont tout à fait en faveur des vêpres en plain-chant : car, après tout, cet office n'est pas un concert sacré, auquel le clergé est supposé assister comme les simples fidèles, dévotement, mais sans y prendre aucune part active ; c'est une des cérémonies les plus nobles et les plus majestueuses qui se puissent voir dans l'Église, mais pour cela il faut qu'elle soit exécutée conformément aux rubriques. Nous ne voulons parler ici que de la question de droit. Aussi longtemps qu'il s'agit simplement de jouer de l'orgue, nous avons pu voir que les paroles

(1) *Salamant.*, 10 janv. 1604 ; *Hispan.*, 11 juin 1605 ; *Salern.*, 16 juil. 1605 ; *Elbor.*, 17 juin 1606 ; *Somacen.*, 20 janv. 1612.

du *Cérémonial* semblent être choisies exprès pour ne pas inquiéter les églises qui suivent des coutumes plus ou moins différentes. C'est ainsi que nous rencontrons constamment des expressions comme les suivantes : il est bon, ou il convient, ou il est d'habitude; ou bien le verbe sera simplement à l'indicatif. Mais quand il est question de la manière dont doivent se chanter les vêpres, la rubrique devient impérative : *Psalmi decantari debent, a choro et ab ipsis canonicis et beneficiatis, aliisque de capitulo, in tono et cantu gregoriano,* etc. Pour ce qui concerne les chanoines, Benoît XIV, dans sa lettre du 19 août 1744 aux évêques d'Italie, dit qu'il ne peut pas comprendre par quelles espèces d'arguments certains de ceux-ci peuvent se persuader qu'ils remplissent leurs obligations quand ils assistent simplement au chœur sans prendre part au chant (chose qui doit nécessairement arriver, et même malgré eux, chaque fois que les vêpres se chantent en musique); et il remarque de plus qu'à moins qu'ils n'en agissent ainsi par un privilège spécial du S. Siège, il est fort à craindre qu'ils ne puissent être tenus à faire restitution. Aussi la S. C. des Rites, le 22 mai 1841, répondit-elle à l'archevêque de Cambrai que les chanoines ne remplissent pas leur obligation lorsqu'ils assistent au chœur sans prendre part au chant.

Il suit de là, premièrement, que l'habitude qui existe à Rome de chanter les vêpres en musique tandis que les chanoines et les bénéficiaires disent leurs offices chacun en particulier, doit avoir été légalisée, d'une part, par une coutume immémoriale, et de l'autre, par un privilège spécial du Saint-Siège, et ce n'est pas cela qui doit nous occuper. Mais il suit de là, deuxièmement, que ceux qui emportent avec eux la musique de ces psaumes, ou qui la prennent n'importe dans quel recueil, afin d'imiter ce qu'ils ont vu se pratiquer à Rome, agissent en contravention directe avec les rubriques de l'Église. Il est vrai que, dans la généralité des cas, nous pouvons dire qu'il n'est question ni de chanoines ni de bénéficiaires, et les prêtres, le célébrant y compris, qui assistent à ces sortes de vêpres, peuvent s'appliquer pendant ce temps à n'importe quelle espèce de dévotion, sans se rendre coupables contre le septième commandement; mais il faut considérer qu'il n'est pas question ici de ce qu'un chanoine peut faire ou omettre dans l'exé-

cution de certains devoirs auxquels il est tenu en justice : il est question de la célébration solennelle des offices de l'Église. Or la liturgie de l'Église n'a pas été établie seulement pour les églises cathédrales ou collégiales, mais elle prescrit la manière dont doivent se célébrer les offices, sans distinction de personnes ni de lieux, du moins dans tout ce qui affecte leur substance.

Dans les rubriques de l'Église il ne peut y avoir deux règles ou deux mesures : les décrets de Rome et les coutumes des églises romaines. La seule source d'information que l'on puisse consulter sans crainte de s'égarer, sont les livres officiels et les décrets authentiques. Abandonner ceux-ci, peu importe sur quelles traces on se flatte de marcher, c'est suivre un sentier défendu ; et, encore une fois, ce qui est permis dans un lieu ne l'est pas pour cela dans un autre. Abolir d'anciennes coutumes, parce qu'elles ne sont pas conformes aux églises de Rome, est se mettre en opposition flagrante avec les décrets romains.

Pour conclure, nous disons qu'il n'est nulle part défendu d'accompagner simplement le chant grégorien. Il y a des pays où l'on ne s'abstient de cet accompagnement que les trois derniers jours de la semaine sainte ; et comme cet usage est également immémorial, il ne serait pas permis de l'enfreindre : les fidèles eux-mêmes en seraient scandalisés.

Après avoir établi ce point, du moins à notre propre satisfaction, il ne nous reste plus qu'à présenter au lecteur quelques observations pratiques sur cet accompagnement lui-même.

La première chose à considérer, c'est que l'organiste, une fois qu'il a adopté une note comme dominante, doit la conserver d'un bout à l'autre de l'office. Dans les cas ordinaires, cette note devrait être le *la*, et jamais il ne devrait aller plus haut. S'il arrivait qu'un chœur fût composé de voix exclusivement graves, il pourrait descendre jusqu'au *sol*. La collection entière des tons tourne sur cette note comme sur son pivot ; et, comme nous l'avons déjà observé ailleurs, l'effet est détestable et jette comme une espèce de confusion dans le tout, quand on la change, surtout à vêpres. C'est là, du reste, une faute dont un homme d'expérience ne se rendra jamais coupable : car la pratique apprend que si nous prenons tous les chants l'un dans l'autre, le haut et le bas sont si bien balancés,

que ce qu'on a de mieux à faire, c'est de s'en tenir à la règle énoncée (1).

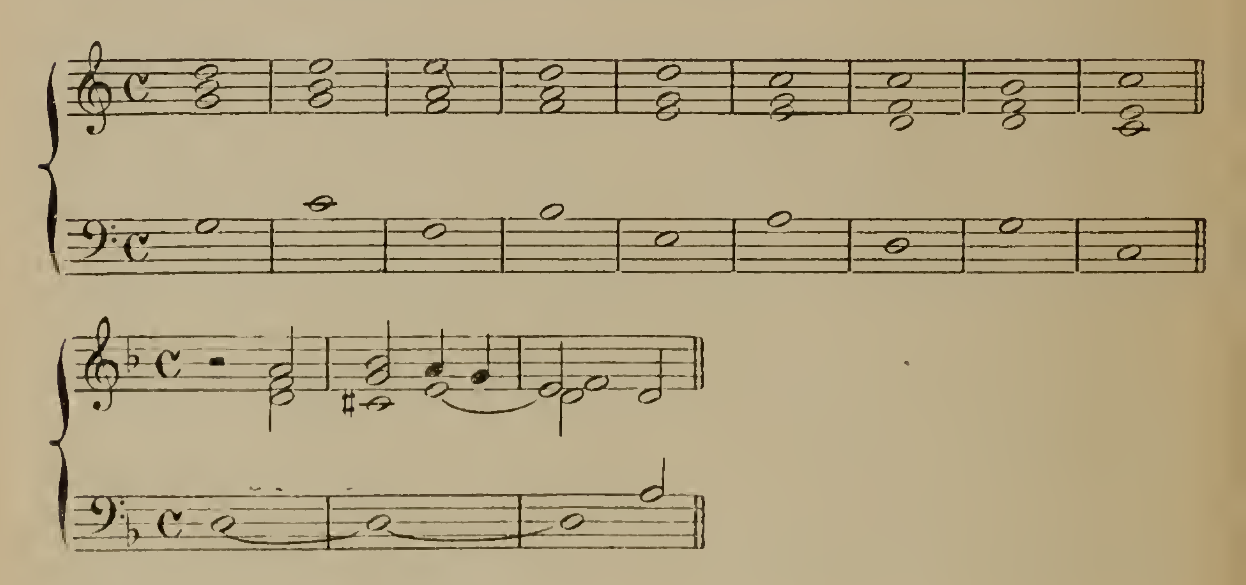
Ce que nous avons écrit dans ce livre touchant le système grégorien : la relation des divers tons entre eux, chacun dans son groupe respectif, et les différentes modulations ou changements de gammes qui ont lieu dans un ton donné, doit former la base de la méthode d'accompagnement du chant grégorien. Quelqu'un qui veut entreprendre cet office, doit avant tout le bien comprendre, et le comprendre dans ce sens. Autant une bonne harmonie embellit le chant, autant une mauvaise le rend insupportable. Il ne faut pourtant pas croire que, pour interpréter le chant avec effet, il est nécessaire d'être extraordinairement versé dans tous les secrets de l'harmonie. Le meilleur accompagnement est celui qui rend une mélodie, pour ainsi dire, littéralement, ou du moins qui ne court pas trop après certains effets d'harmonie, uniquement pour l'harmonie elle-même. En d'autres termes, un accompagnement doit être ce que le mot lui-même signifie, et ne devrait jamais détourner l'attention du chant lui-même, ou rendre vague et indéfini le vrai sens de la mélodie. Ce sont là plutôt ce que l'on pourrait appeler des variations, qui, du reste, sont d'un excellent effet quand l'orgue joue seul.

Puisqu'il n'y a pas un tour de phrase dans le plain-chant qui ne soit soumis à ce qu'on appelle l'harmonie moderne, il va sans dire que c'est dans les règles ordinaires de celle-ci que l'organiste doit chercher ses accords. Il faut cependant qu'il sache, jusqu'à un certain point, se rendre indépendant des règles prohibitives qui se rencontrent partout en si grand nombre; règles qui sont toujours arbitraires, dès qu'on prétend leur donner une application générale, et que leurs auteurs sont généralement les premiers à oublier : ce dont nous pourrions donner de très nombreux exemples. Encore une fois, c'est l'oreille qui est le juge en dernier ressort de toute musique; mais c'est une chose curieuse de voir comment un mu-

(1) L'organiste qui a composé les accompagnements pour les livres de Ratisbonne, semble n'avoir jamais entendu parler de la dominante des tons, car il les a transposés tous de la manière la plus arbitraire : il lui arrive, par exemple, de jouer les morceaux du huitième en trois gammes différentes. Que l'on s'imagine un psaume, comme le *Memento, Domine, David,* par exemple, *crié* d'un bout à l'autre en *ut!*

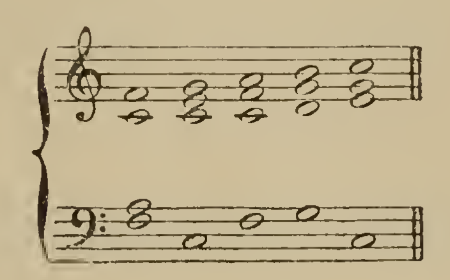
sicien qui croit connaître l'harmonie mieux qu'un autre, veut toujours faire preuve de science en observant celui-ci, afin de pouvoir lui dire que ceci est permis ou que cela est défendu.

Voici ce que dit Weber (§ 95) : « Tout ce qui sonne positivement mal, la théorie devrait le défendre partout; mais ce qui sonne bien ne peut être rationnellement défendu nulle part. » Et ces paroles devraient être imprimées en lettres d'or. Encore ne faudrait-il pas trop insister sur la première partie de la sentence. Ainsi, par exemple, dans les accords de septième qu'on s'est plu à appeler en général dissonants, il y en a un qui non seulement mérite ce nom (c'est le seul, selon nous), mais qui, positivement, écorche l'oreille : c'est la septième majeure (*ut, mi, sol, si*). On peut dire la même chose de toutes ces suspensions ou prolongations de notes qui font sonner *deux semi-tons consécutifs dans un même accord.* Et cependant ce sont là des harmonies qui se rencontrent partout. Dans le premier des exemples qui suivent, nous affirmons que le deuxième et le troisième accord sonnent positivement mal. Nous prenons le second dans Rink, et nous en disons autant de la rencontre de l'*ut* dièse avec le *ré*, qui tient toute la deuxième mesure, et de la suspension du *mi* dans la troisième :

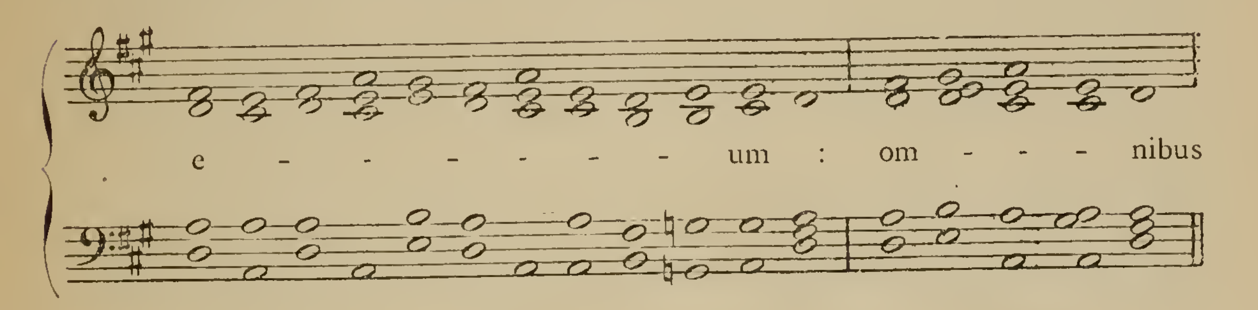


Tout ce que nous voulons conclure de là, c'est que les auteurs qui écrivent sur l'harmonie et qui peuvent écouter ces sortes d'accords sans sourciller, ne devraient pas être si sévères à interdire, dans tous les cas possibles, certaines autres combinaisons de notes,

non pas parce qu'elles sonnent positivement mal, mais, selon nous, parce qu'il y a contre elles comme un certain droit de prescription. Ainsi, qu'y a-t-il de plus généralement et de plus sévèrement défendu qu'une succession de quintes et d'octaves? Et cependant, lorsqu'on examine la constitution harmonique de l'échelle, il nous semble que, du moins dans ces espèces d'accords que l'on pourrait appeler élémentaires, ce n'est ni plus ni moins que la nature elle-même qui est l'auteur de ces octaves et de ces quintes défendues : car, quoi qu'on puisse dire, il n'en est pas moins vrai que la manière la plus naturelle, ou plutôt la seule manière naturelle d'écrire l'harmonie de l'échelle musicale est celle qui suit : serait-il possible que des accords ainsi fondés dans la nature pussent offenser l'oreille?



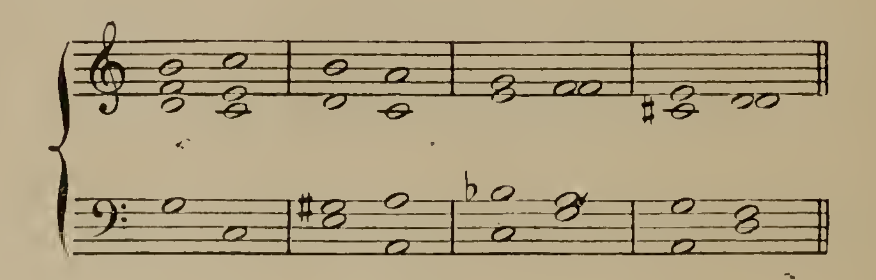
Ce n'est pas que nous allions jusqu'à écrire un accompagnement de cette façon, car nous savons bien à quoi il faudrait nous attendre; mais nous avouons que, du moins en pratique, nous n'aurions pas le moindre scrupule de rendre un passage comme le suivant de la manière que nous le donnons ici :



Notre intention n'est pas de prendre sous notre protection toutes les successions de quintes et d'octaves sans exception; mais, avec la meilleure volonté du monde, nous ne pouvons trouver de la cacophonie dans celles dont il s'agit.

Nous croyons qu'on ne veut pas de ces sortes d'accords, non pas parce qu'ils sonnent mal, mais parce qu'ils sont enveloppés dans la proscription et partant dans le préjugé général. Jouez quelque morceau dans lequel ils entrent, devant le meilleur musicien, et, pourvu que vous n'ayez pas attiré son attention sur ce point, nous sommes certain non seulement qu'il n'y trouvera rien à redire, mais que vous pourrez recommencer l'expérience avec le même résultat, jusqu'à ce que, probablement, vous aurez à montrer vous-même en quoi votre accompagnement pèche contre la théorie. C'est du moins une sorte d'expérience que nous avons faite nous-même.

Une autre règle dont il ne faut pas tenir compte, c'est celle qui détermine la résolution de l'accord de septième dominante : on dit en effet, que dans un accord semblable, la septième doit descendre et la tierce monter.



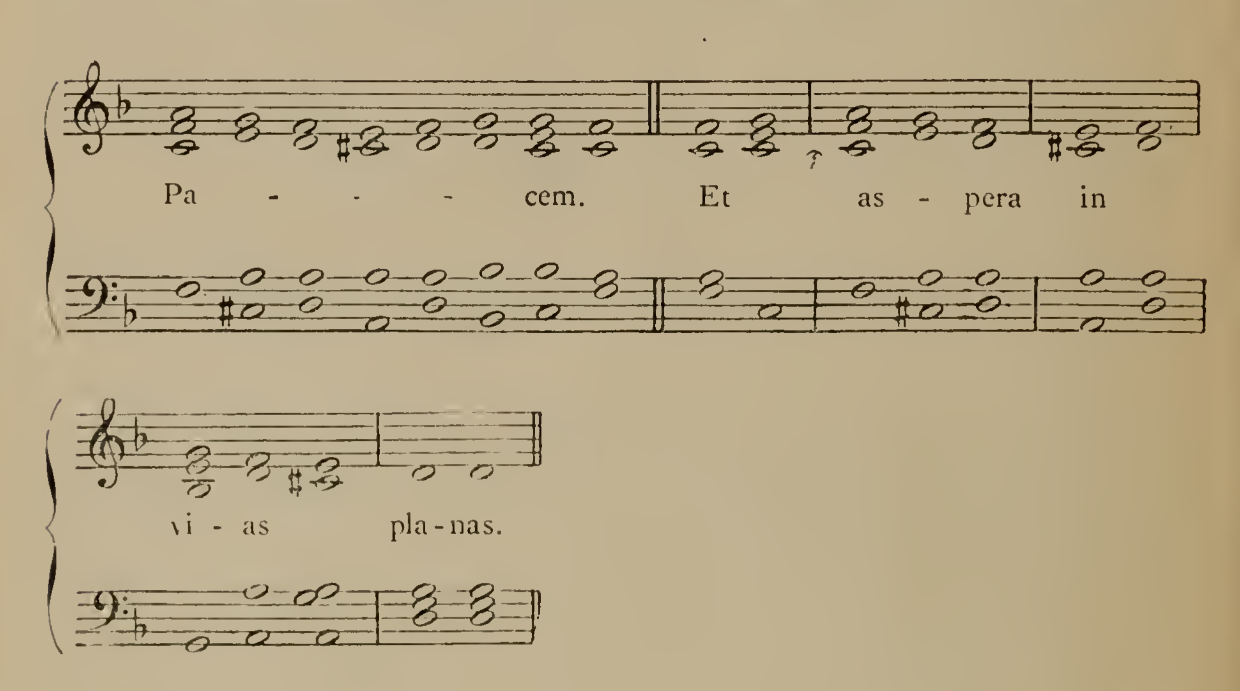
Or, dans un accompagnement d'orgue, les notes qui sont doublées ici n'ont, en tant qu'elles sont ainsi doublées, qu'une existence imaginaire : car il est évident que le *fa* et le *ré* ne deviennent pas plus forts pour être censés représenter chacun le point de ralliement de deux notes différentes. On peut même dire que la chose n'en vaut que mieux : car l'accord est devenu déjà assez maigre par la suppression de la quinte dans les deux cas. Ici donc la partie d'alto se résout, non pas dans le soprano, mais en l'air, et l'accord reste imparfait. Dans les deux premières résolutions, la partie de ténor ne disparaît pas de la même manière, mais le résultat n'en vaut pas mieux, car l'effet de la tierce est affaibli encore davantage par l'addition que fait le ténor au volume général du son de la tonique : c'est un seul *mi* contre trois *ut*, et un seul *ut* contre trois *la*. Pour dire vrai, la plupart des auteurs, après avoir établi la règle dans toute sa sévérité, finissent toujours, dans quel-

que partie subséquente de leurs livres, par *permettre* (comme si leur volonté y était pour quelque chose!) de faire succéder à un accord de septième dominante un accord parfait non mutilé. Un organiste qui a tout un clavier à sa disposition, a ici une ressource que n'a pas la musique vocale ou instrumentale, et il ferait bien d'introduire toujours ici une cinquième partie : ses cadences n'en seraient que plus riches et plus majestueuses, et l'addition de la septième à un accord de dominante produit un effet si naturel, qu'elle ne prend jamais l'oreille par surprise. En général, plus on renforcera les parties du milieu, meilleur sera le résultat. Quant à la basse, on fait toujours bien aussi de la doubler quand on peut, surtout dans des accords qui ont de l'expression, comme ceux qui terminent le troisième et le quatrième ton et d'autres semblables qui arrivent dans le cours d'un morceau, et encore, lorsque la basse se trouve un peu loin de la partie suivante; l'octave de cette basse disparaîtra ensuite, lorsqu'elle atteindra la partie de ténor. Nous en donnerons des exemples ci-après, entre autres dans la phrase *Gaude Virgo*.

Ce qu'il faut considérer dans tout cela, c'est que l'effet général du soprano de l'accompagnement est déjà renforcé immensément par les voix de tout un chœur qui chante en unisson. Le son de l'orgue, il est vrai, conserve toujours son caractère distinctif; mais si quelqu'un veut juger de l'ensemble, qu'il aille écouter à une certaine distance, et il trouvera que notre remarque est pleine de justesse. Rien n'est plus facile que d'écrire un accompagnement qui se tient d'un bout à l'autre dans la limite de ces quatre parties, et de faire suivre à chacune de celles-ci la progression voulue par les règles, y compris la suppression momentanée de l'une ou de l'autre; mais nous préférons le bon goût à la simple science, et un organiste qui introduira n'importe combien de notes additionnelles partout où il est certain qu'elles produiront un bon effet, plaira beaucoup plus que s'il appauvrissait ses accords par le seul désir de paraître orthodoxe.

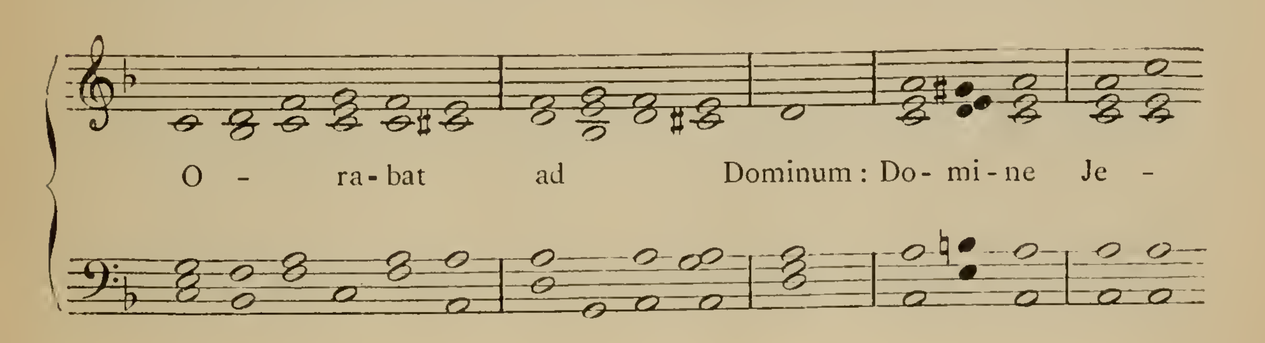
Une autre observation à faire, c'est que l'exécution du plain-chant, même lorsqu'elle est ce qu'elle doit toujours être, c'est-à-dire, passablement animée, n'en forme pas moins ce qu'on appelle en musique un mouvement lent. Or, dans un mouvement de cette

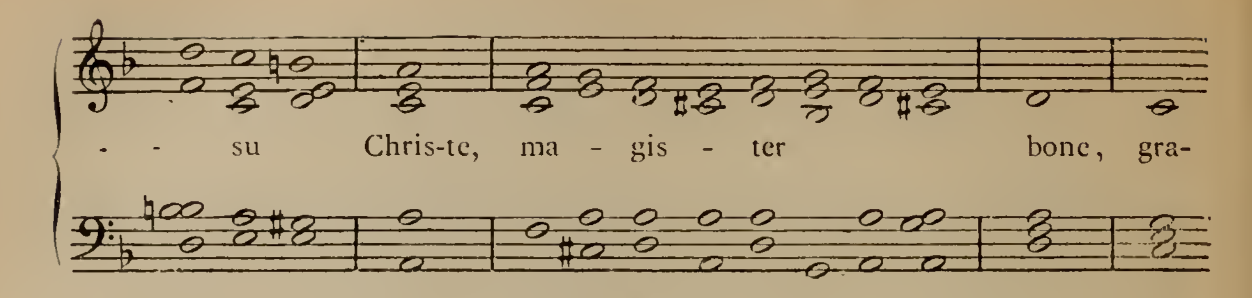
nature, on peut se permettre plus d'une chose qu'il faudrait autrement éviter. Pour citer un cas pratique, il y a une règle qui dit que, lorsqu'une note dans un accord paraît dans l'accord suivant altérée par l'addition de l'un ou l'autre des trois signes chromatiques, la note ainsi altérée doit être rendue par la même voix. La raison en est qu'une succession harmonique ne doit pas former un amalgame confus de notes, mais que l'oreille doit pouvoir se rendre compte des différentes combinaisons qui y sont introduites. Mais du moment que la lenteur du mouvement permet de suivre aisément la marche des différentes parties, la raison de la défense n'existe plus (Weber, § 495.) Ainsi, dans les exemples suivants, l'*ut* qui est au ténor est suivi d'un *la*, tandis que l'*ut* dièse paraît à la basse; et non seulement l'oreille suit ces mouvements avec facilité, mais la règle strictement suivie rendrait la basse monotone :



Nous avons vu, en parlant de la différence entre la musique et le plain-chant, que le caractère distinctif de celui-ci est d'être composé d'un certain nombre de modulations, c'est-à-dire, de phrases en différentes gammes, qui se rattachent bien à la tonique fondamentale comme à un centre commun, mais qui, sous le rapport de leur progression individuelle, sont indépendantes les unes des autres. Un autre point important qu'il faut se souvenir encore, c'est qu'une modulation indépendante également de la progres-

sion ou du mouvement rythmique n'a pas besoin, pour dire ce qu'elle veut, de se délayer dans un nombre voulu de temps et de mesures : de sorte que, pour présenter un sens bien défini et reposer parfaitement l'oreille, il ne lui faut très souvent que deux ou trois notes. Dans ce cas, l'organiste n'a pas autre chose à faire que traiter chacune de ces mêmes modulations, qu'elle soit longue ou courte, comme le veut sa construction particulière, et sans s'inquiéter de celle qui l'a précédée. Le plus souvent il arrivera bien que les différentes parties d'un chant se lient de la manière la plus naturelle; mais il arrivera aussi que, de la fin d'une modulation au commencement d'une autre, il y ait des transitions qu'un musicien qui ne connaît pas la nature du chant grégorien blâmera comme étant contre les règles. Mais, en réalité (et c'est ce qui arrive toujours), lorsqu'une phrase se termine d'une manière si décidée, que, si le texte était fini, le chant pourrait l'être aussi, quoiqu'il appartienne peut-être à quelque autre ton, il est évident que ce qui suit peut commencer par un accord quelconque, sans qu'on ait à s'occuper comment il faut faire pour le relier à des accords qui, pour ce qui concerne l'oreille, sont morts et enterrés. Bien plus, il y a souvent dans ces accords parfaits successifs une hardiesse et une majesté que l'on essayerait en vain d'imiter dans la musique. Cette théorie est si simple et si vraie, qu'on croirait facilement que c'est perdre son temps d'y tant insister; mais le fait est que nous avons entendu des musiciens condamner sans merci ce qu'ils appelaient une succession de quintes et d'octaves entre le dernier accord au mot *bone* et le premier à *gratias* dans le fragment suivant. Pour nous, cet *ut* avec son accord parfait, qui, après tout, ne fait que le rendre littéralement, forme le passage le plus frappant du morceau :



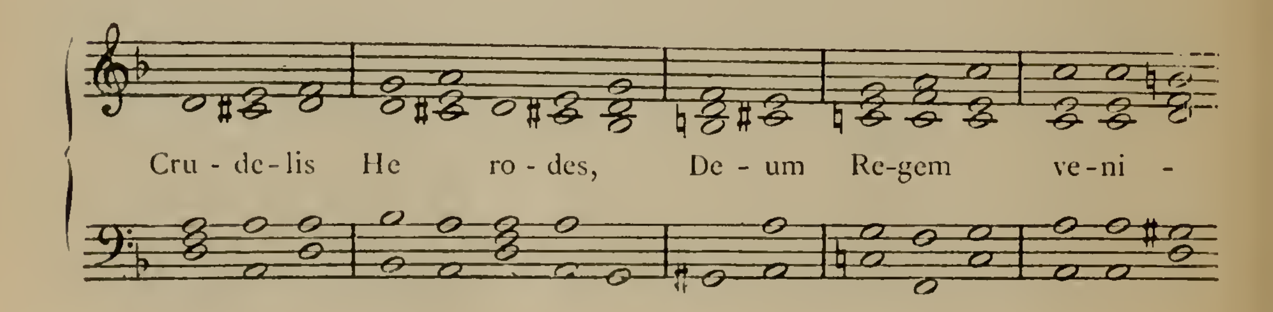


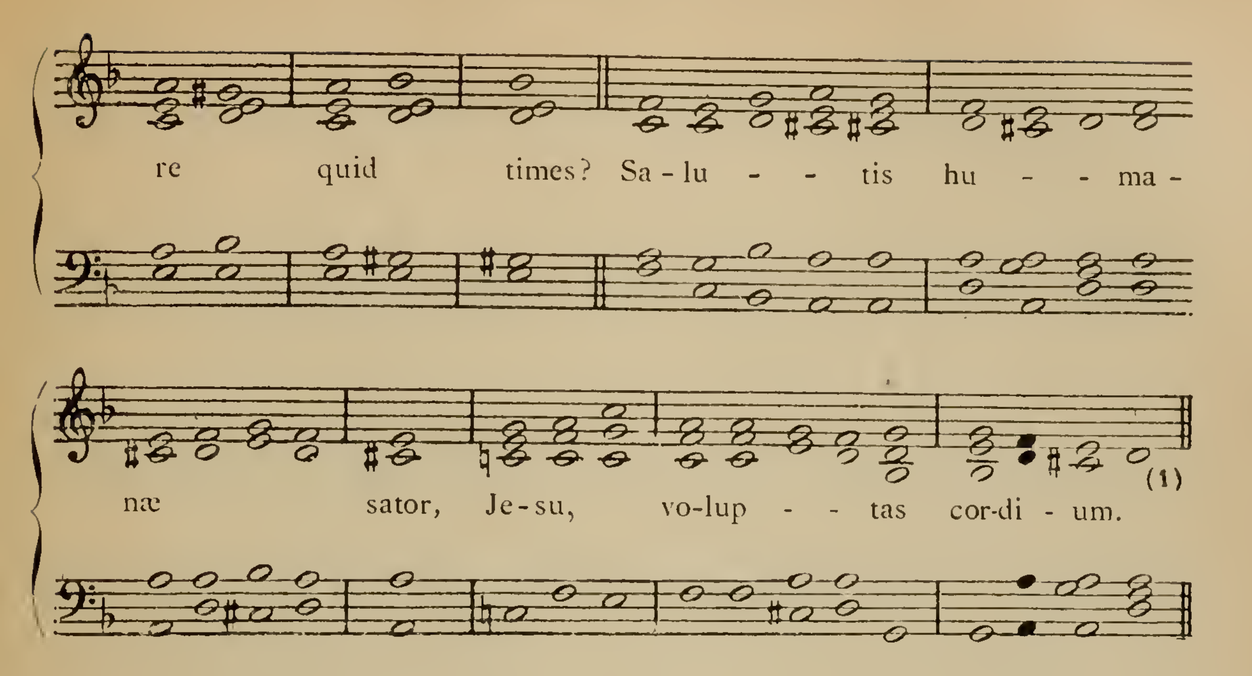


Le chant fourmille de passages semblables, et la critique serait bien fondée, si la nouvelle phrase ressortait en quelque façon de celle qui précède; mais l'indépendance mutuelle des deux est absolue : c'est comme un point suivi d'une majuscule.

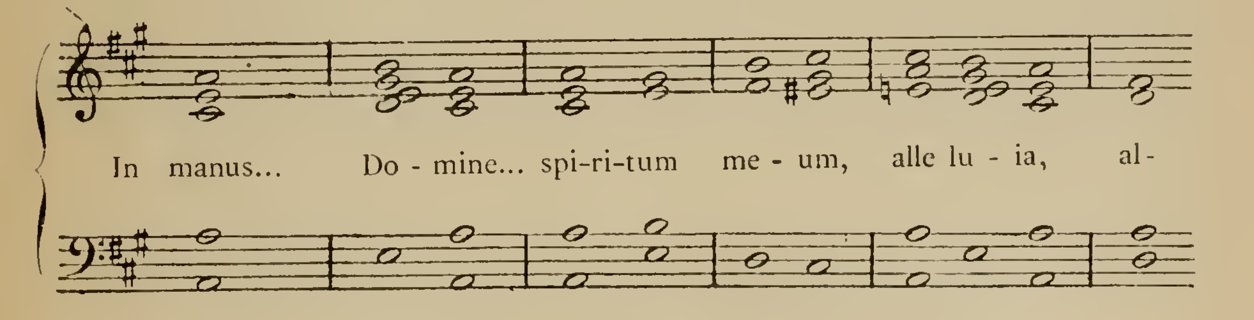
Telle est en réalité la nature de l'appui qu'une phrase non rythmique reçoit des paroles, que, lorsque dans le cours d'un morceau il intervient une pause causée par la ponctuation ou par la fin d'un vers dans une hymne, l'oreille n'exige aucun développement ultérieur de l'accord qui accompagne la dernière syllabe (lequel accord ne peut jamais contenir une note dissonante) : de sorte que l'on peut toujours dire que le son de ce même accord s'éteint avec celui de la syllabe à laquelle il était adapté.

Les passages suivants contiennent chacun une succession de quintes aussi indépendantes l'une de l'autre que les deux octaves dans l'exemple précédent :

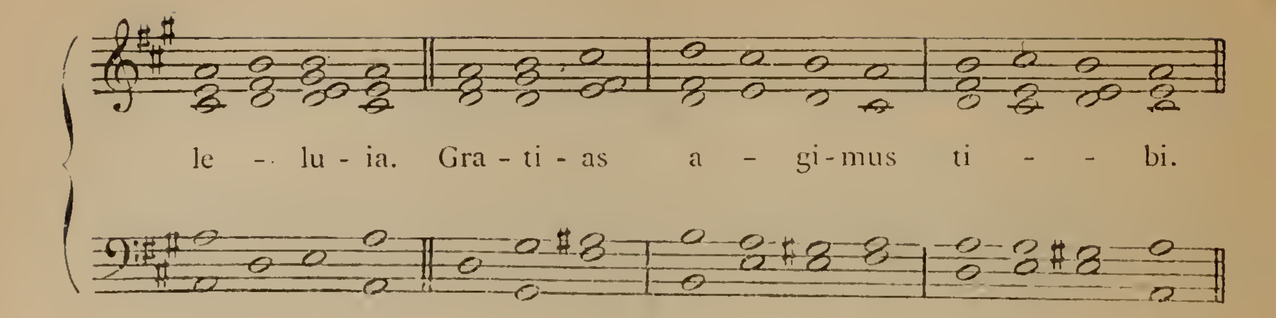




Une autre chose à considérer, c'est que la portée ordinaire de la plupart des chants exige que les accords soient serrés; mais, dès que la mélodie monte au-dessus du *la* qui sert de dominante, l'effet sera infiniment meilleur si l'on intervertit les parties du milieu, de cette façon, les accords perdront ce qu'ils auraient autrement de grèle, tandis que, d'un autre côté, l'on pourra donner bien plus de corps à l'harmonie. Si le lecteur veut comparer l'*In manus* suivant avec celui que nous avons donné dans l'article précédent, il verra dès le deuxième accord combien celui-là est supérieur :

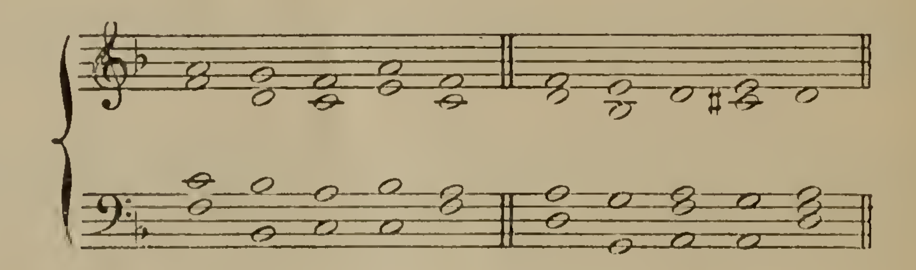


(1) Il est à peine croyable, mais c'est pourtant vrai, que la modulation si pieuse et si touchante qui termine ce vers a été massacrée dans quelques éditions par l'addition d'un *ut*. Terminer cette phrase en *ut* offre un contresens si évident, qu'on ne peut expliquer l'addition de cette note qu'en disant qu'elle doit avoir été à l'origine un *lapsus calami* de quelque ancien copiste. L'erreur se sera perpétuée ensuite dans les éditions qui proviennent de ce manuscrit. Elle se rencontre, entre autres, dans le Vespéral de Ratisbonne.



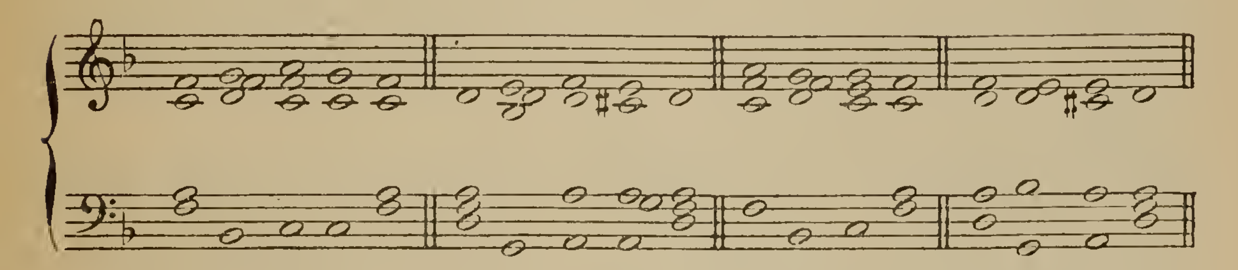
Au dessous de cette portée, et surtout au dessous de *sol*, une harmonie de cette nature produirait un bourdonnement désagréable, parce que les notes basses seraient trop rapprochées.

Puisque le plain-chant en général est composé de tant de modulations, il s'ensuit naturellement qu'il doit être plein de cadences, c'est-à-dire, de résolutions régulières dans la tonique de chacune. Or il n'y a rien qui puisse rendre un chant plus agréable, plus coulant, plus harmonieux, qu'une cadence bien préparée. Par cadence bien préparée, nous entendons principalement ici une cadence composée des trois accords qui forment l'harmonie de la gamme : c'est-à-dire, de la sous-dominante, de la dominante et de la tonique elle-même. Nous verrons même plus loin que les meilleures cadences majeures sont celles où l'on peut introduire également l'harmonie du relatif mineur, et préparer ainsi l'accord de la sous-dominante. Quant au dernier, il faudra le plus souvent y substituer la sixte à la quinte ; ou plutôt, dans ces cas-là, la substitution sera toute faite, car cette note se trouvera alors dans le chant. Tous les exemples que nous allons donner désormais, peuvent être regardés comme autant de formules, et l'on n'aura qu'à les transposer pour pouvoir les appliquer à la plupart des cas.



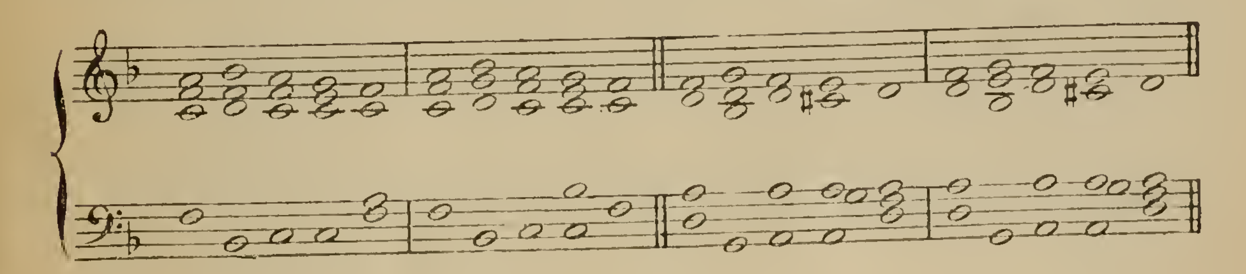
Les sixtes substituées sont dans le deuxième accord : *sol* dans le premier exemple, et *mi* dans le second.

Lorsque les trois premières notes montent au lieu de descendre, ce qui n'a pas si souvent lieu, on supprime dans le deuxième accord la note que le ténor a en commun avec la basse et on la remplace par la quinte à l'alto. Cet accord devient alors un accord de sixte ajoutée, ou ce qu'on appelle aujourd'hui un accord de quinte et sixte. Si cette suppression ne se faisait pas, il y aurait une succession d'octaves dans les deux parties inférieures.

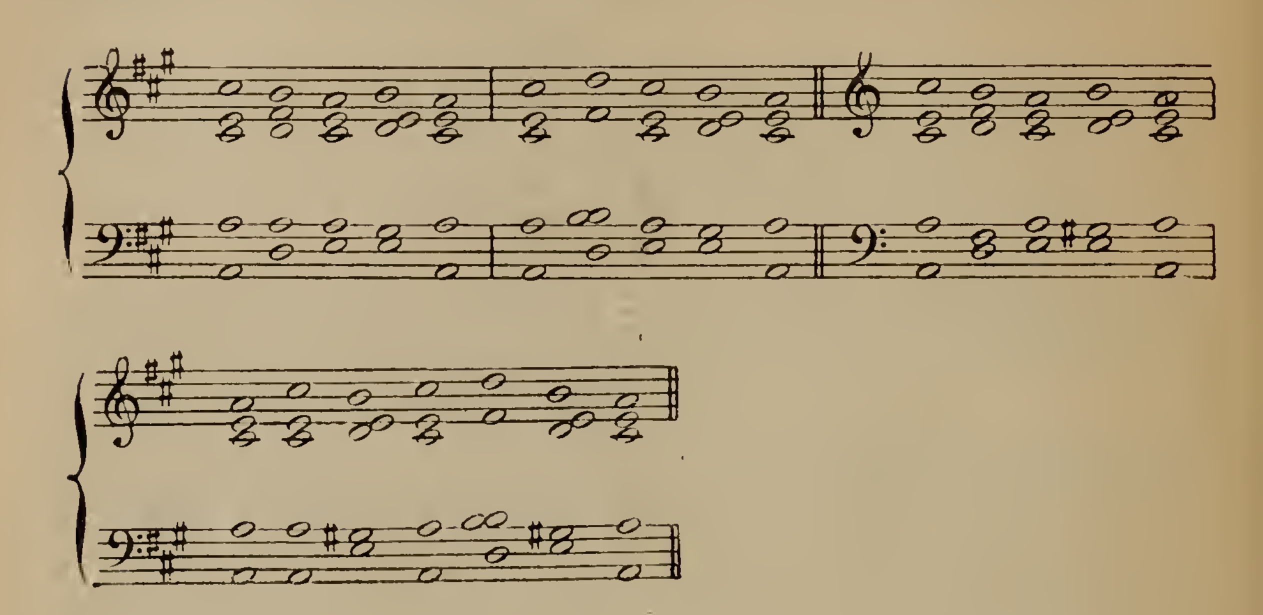


Ces deux accords de quinte et sixte sont, dans le premier cas, le premier renversement de la septième de seconde, et dans le deuxième, le même renversement de la septième sensible. Les deux notes qui font quinte étant dissonantes, il faut dans ces espèces de septièmes qu'elles soient préparées, c'est-à-dire qu'elles paraissent dans l'accord précédent, et cela aura toujours lieu. Régulièrement, il faudrait que ces deux notes consécutives fussent exécutées par la même partie, comme elles le sont dans le troisième et dans le quatrième exemple. Mais si l'oreille est satisfaite de l'effet général, il n'y a pas de nécessité absolue de s'en tenir strictement à la règle : les deux premiers exemples ne sonnent pas plus mal que les deux derniers, et la cadence traitée autrement serait d'une banalité extrême.

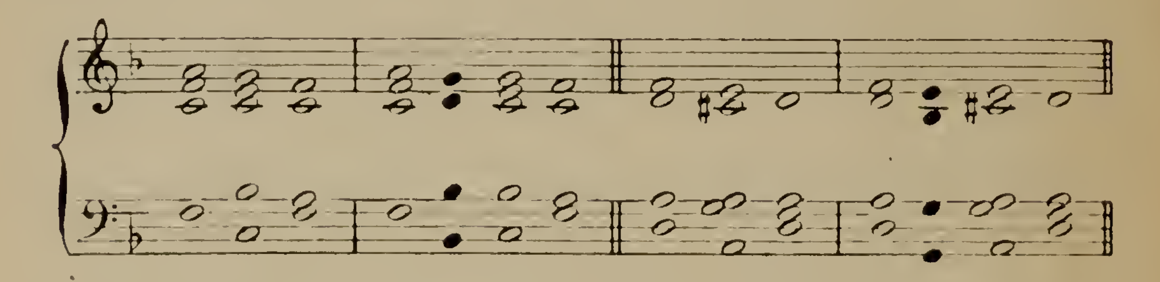
Il arrivera encore quelquefois que la sous-dominante elle-même entre dans la phrase : alors on peut lui adapter son accord parfait, ou changer encore la quinte en sixte, ce qui nous paraît toujours préférable; ceci toutefois est une simple affaire de goût.



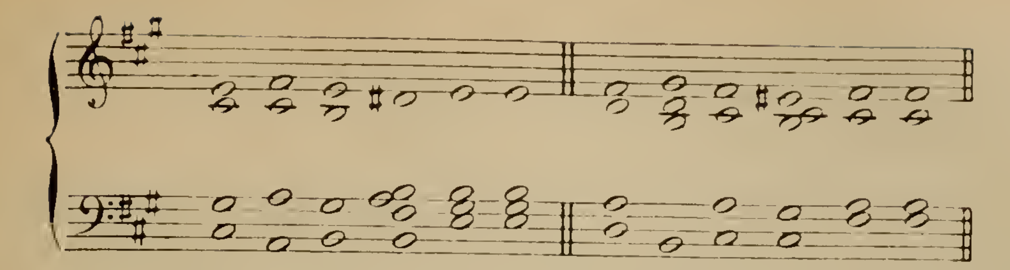
Dans les gammes plus élevées, on fait mieux d'intervertir l'ordre de certaines parties, ainsi que nous l'avons observé plus haut :



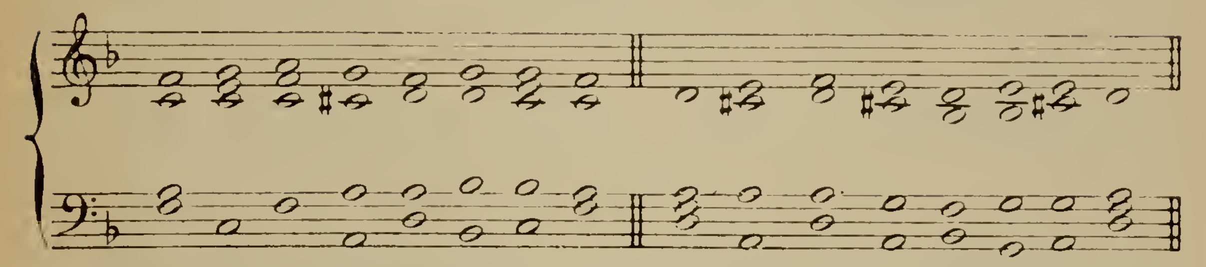
De quelque façon que l'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à terminer une modulation d'une manière aussi agréable et en même temps aussi naturelle, et il ne faut jamais laisser échapper l'occasion d'introduire ces trois accords. Quelquefois cela tiendra à la présence d'une syllabe brève dans le dernier mot du texte, et dont il faut toujours tirer parti, car la différence est énorme, comme on peut le voir ici :



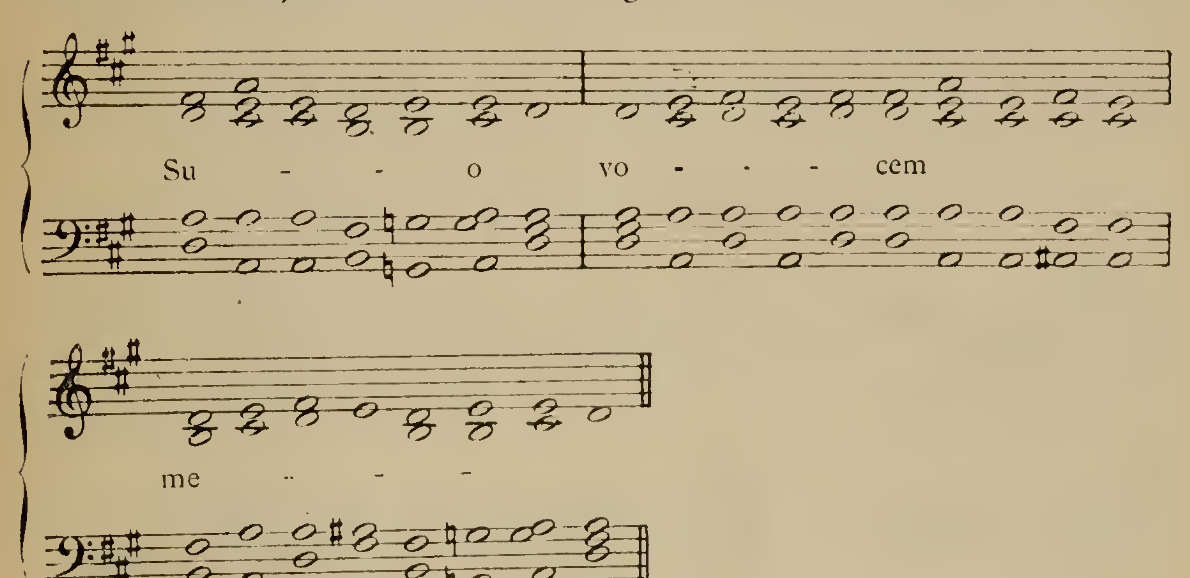
Mais il arrive fort souvent que la mélodie prend un certain tour qui permet de préparer cet accord de sixte substituée, et alors l'effet est doublement satisfaisant. Cette préparation, du reste (et nous allons voir immédiatement en quoi elle consiste), devrait se faire chaque fois que cela est possible. Ainsi, les notes qui servent de formule au mot *amen* devraient toujour se jouer de la manière qui suit :



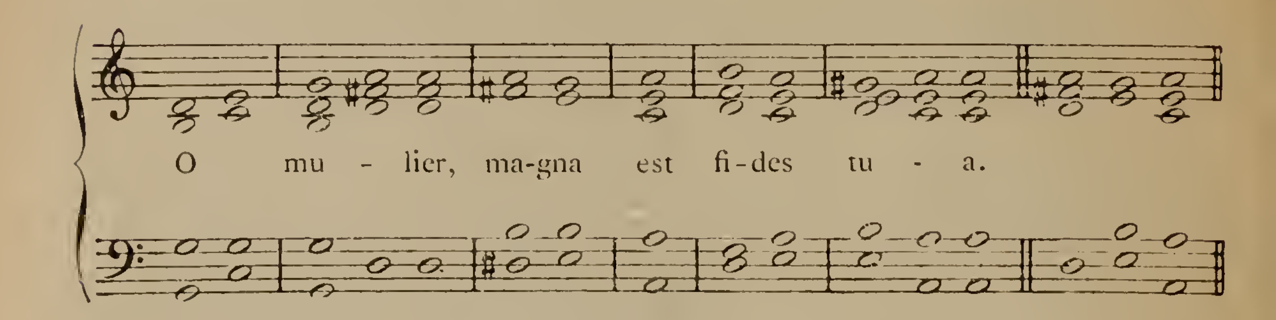
Les finales suivantes se rencontrent dans tous les tons :



Ces accords s'expliquent d'eux-mêmes. Ce qu'on gagne en s'en servant, c'est que ceux de sixte (les antépénultièmes) ont une note en commun avec le précédent, et cela rend l'harmonie plus coulante. Dans le dernier exemple, le cinquième accord forme une cadence rompue qui est d'un excellent effet; dans le précédent, nous avons les accords des trois tons qui sont dans le premier degré de rapport avec la tonique *fa*. Celui de *ré* mineur, qui est le premier, est préparé par celui de sa septième dominante. Il faudrait se servir régulièrement de cette septième, à moins toutefois que l'accord précédent n'en fût, en terme d'harmonie, trop éloigné. Dans le fragment suivant, nous l'admettrions dans le dernier mot; quant au premier, nous nous servirions de la cadence rompue. Mais ceci, encore une fois, est une affaire de goût :



Cette modulation en mineur, à la fin du deuxième mot, est simplement introduite pour éviter la monotonie, surtout dans la basse. Voici quelques finales prises par ci, par là :

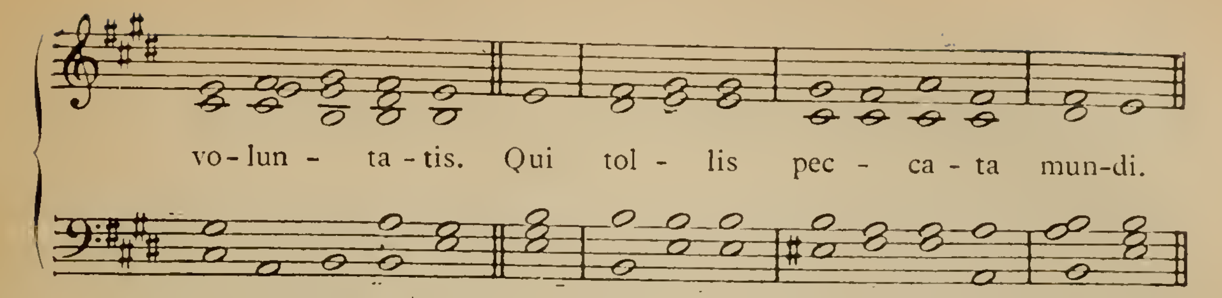


Quand il n'y a pas assez de notes pour faire le sixième accord, on suit la dernière manière :

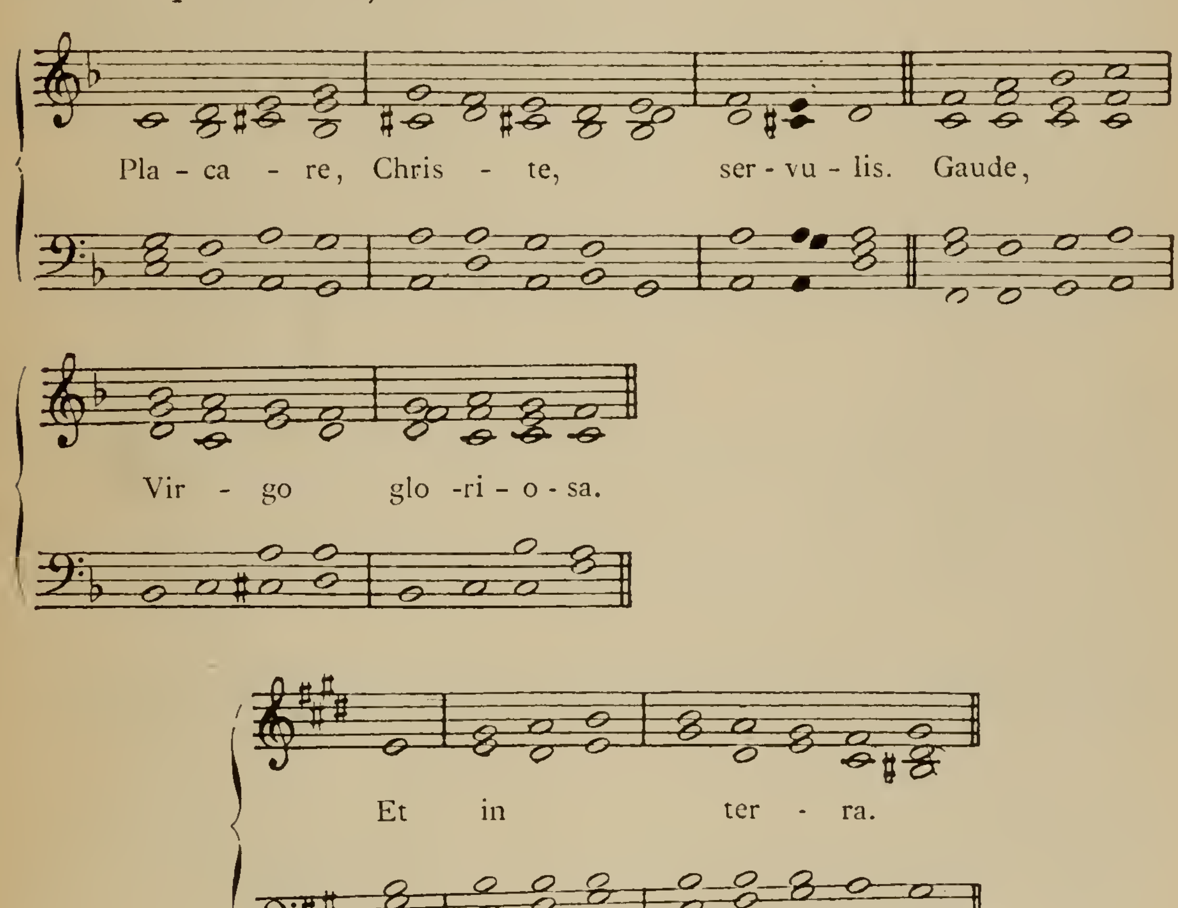
E - - le - i - son. Sanctum Ge - - ni - to-rem.

Me - a - - - rum

bo - næ



Dans la plupart de ces exemples, on peut remarquer le mouvement contraire qui existe entre la basse et le soprano, et généralement c'est là une chose à laquelle le plain-chant se prête admirablement. Le mouvement égal qui va, dans la basse, de la tonique à la tierce, produit toujours un bon effet :

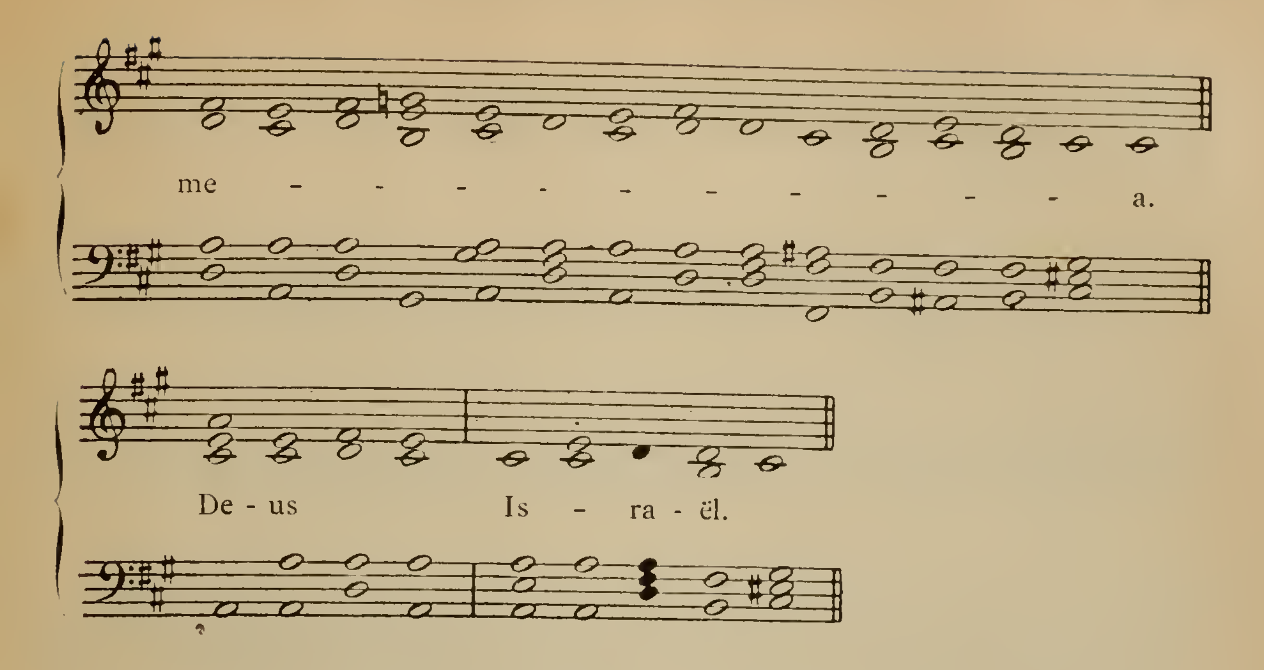


Dans les deux derniers fragments, les deux sortes de mouvement sont combinées. Nous donnons les mots *et in terra,* de l'admirable messe pascale, pour appeler l'attention sur un accord qui joue un rôle très important dans le chant grégorien : c'est le dernier de tous, et c'est le même qui termine le troisième et le quatrième ton.

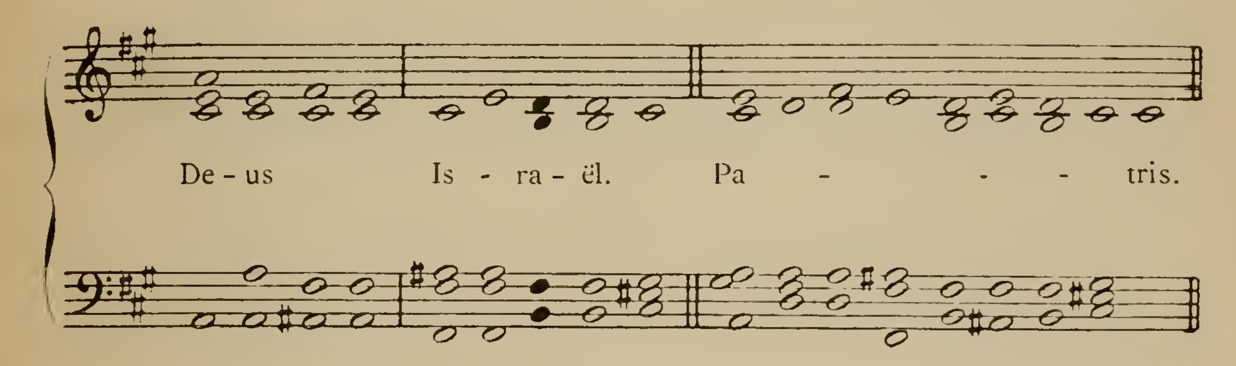
Nous avons fait voir ailleurs comment cet accord est celui de

la dominante d'une tonique mineure qui se trouve, par conséquent, une quarte plus haut ou une quinte plus bas. La transition à cette dominante se fait sur la note qui précède, et c'est l'accord que l'on fait sur celle-ci qui sert à amener celle-là. Il faut, par conséquent, que dès lors cette note aussi soit considérée comme appartenant à la tonique mineure dont l'accord en question est la dominante. Il suit de là que cet accord de transition doit être mineur, car la note elle-même devient la sous-dominante d'une tonique mineure. Dans le quatrième ton, cet accord de transition est *ré* mineur; or l'accord de *ré* mineur est celui qui termine tous les morceaux du premier ton : par conséquent, tout morceau du premier ton peut devenir un morceau du quatrième, rien qu'en donnant une autre direction à la finale. Il suffit, en beaucoup de cas, de supprimer la dernière note. Aussi, comme nous l'avons vu également, la presque totalité des mélodies du quatrième ton sont des morceaux qui, pour leur tonalité, appartiennent au premier, mais auxquels on a fait subir cette modification.

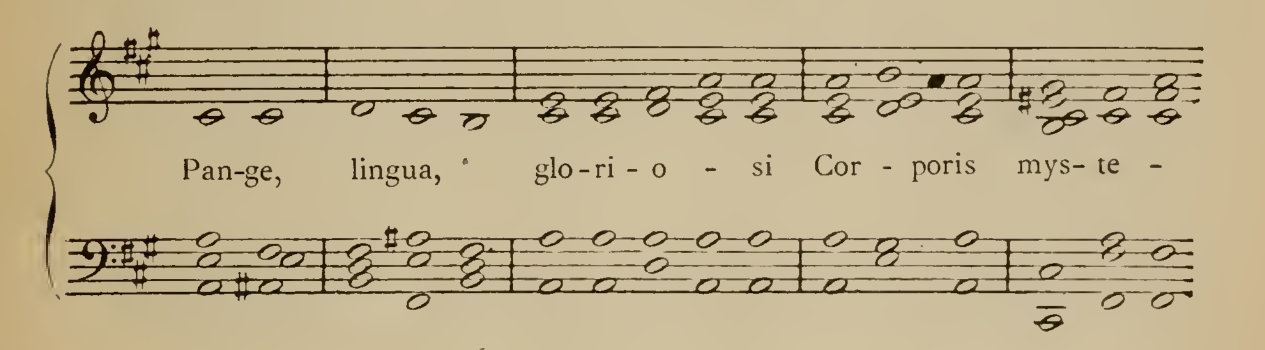
L'accord final du troisième ton est *ut* dièse : l'accord de transition est donc *si* mineur. Or nous n'avons pas de ton qui se termine en *si* mineur, et la tonique du troisième ton est invariablement *la*. Il n'est pas non plus nécessaire que cette modulation en mineur paraisse dans un morceau d'une manière bien décidée : pourvu qu'elle soit représentée par le pénultième accord, un chant appartiendra au troisième ton aussi bien qu'un autre; mais on voit que les anciens compositeurs, qui, disons-le une fois de plus, étaient de vrais musiciens, ont préféré imiter dans le troisième ton ce qui se fait naturellement dans le quatrième, et cela, évidemment, parce que cette modulation en mineur semble préparer l'oreille à la finale exceptionnelle dont il s'agit, plus naturellement qu'un seul accord. Conséquemment, quand on examine, disons les messes qui appartiennent au propre du temps, l'on trouve que les morceaux du troisième ton dans lesquels se rencontrent des passages en *si* mineur, forment la grande majorité. Vient ensuite un petit nombre qui ne va pas au-dessous de *ré*, tandis que les chants qui ne font ni l'un ni l'autre forment une rare exception. Ceux-là ne descendent en *ré* que lorsque cela devient absolument nécessaire. Le deuxième des fragments suivants provient d'un morceau qui en est là :

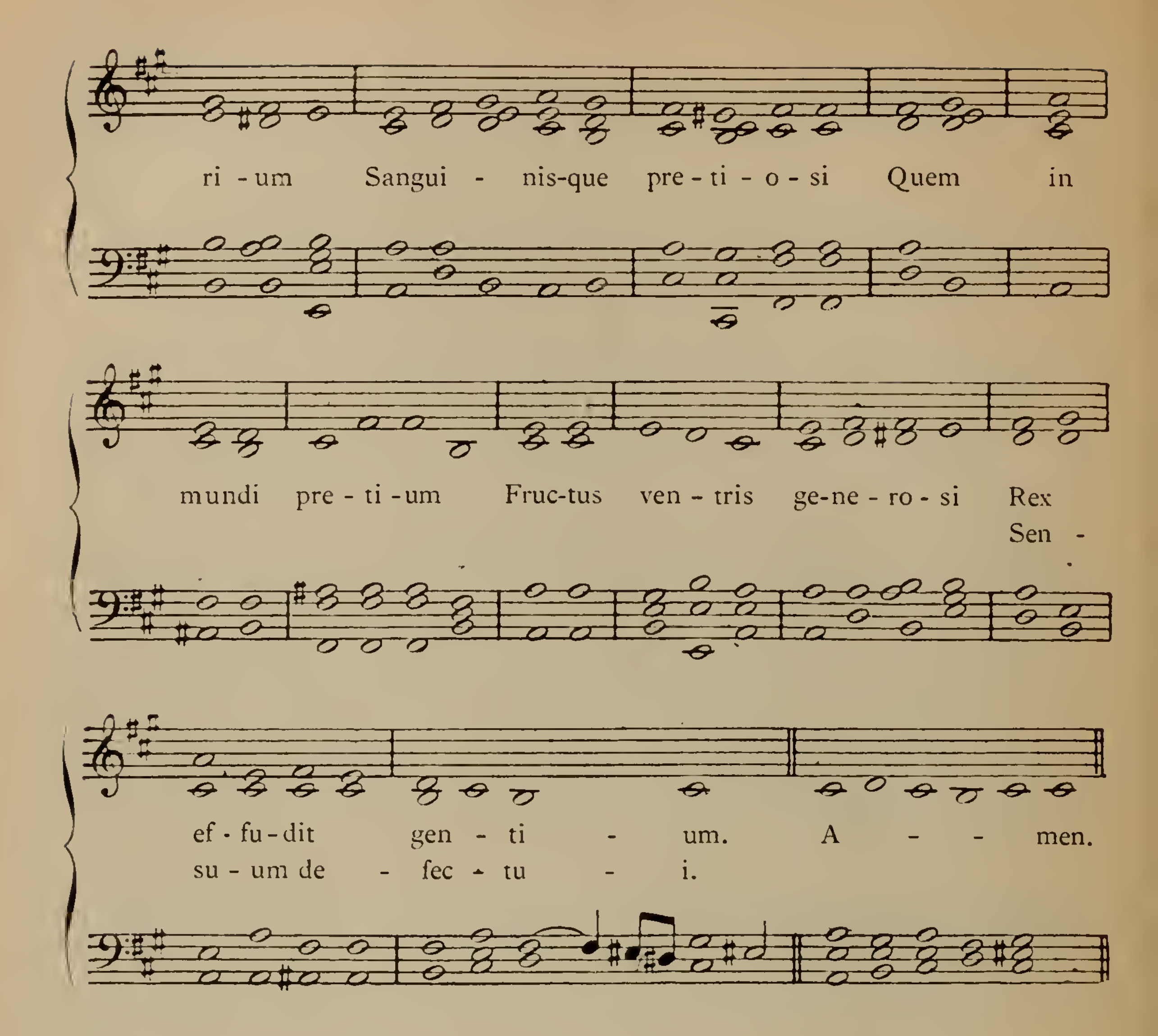


Dans des cas comme le dernier, il faudrait plutôt moduler de suite en mineur : car, de cette façon-ci, l'harmonie est bien monotone. Il arrivera même qu'on soit forcé de le faire, faute de note qui permette de passer en mineur à la fin. C'est le cas du deuxième exemple.



Le morceau qui suit, est le plus beau qu'il y ait dans le troisième ton, et il faudrait chercher longtemps pour en trouver un meilleur dans les autres :

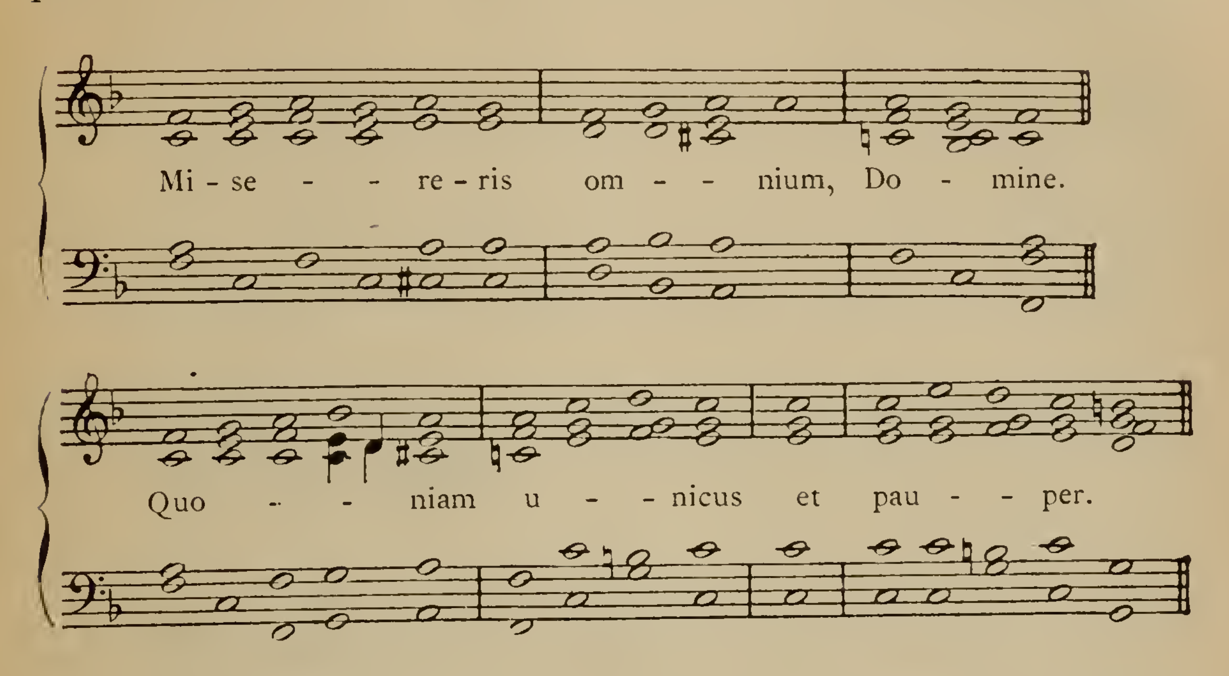




Mais l'accord de dominante dont nous avons parlé jusqu'ici, s'emploie encore dans un très grand nombre de cas, ailleurs qu'à la fin du troisième et du quatrième ton. L'usage qui s'en fait, peut se réduire à deux règles générales. Premièrement, lorsque le chant fait sur la quinte dans le mode mineur, ou sur la tierce dans le mode majeur, une de ces pauses que l'on pourrait comparer à ce qu'on appelle en musique une demi-cadence. Nous en avons déjà donné bien des exemples; ils serviront à faire comprendre la chose mieux qu'aucune explication : il y en a un dans le répons bref *In manus tuas*, cité plus haut, et un autre aux mots *et in terra*, qui ont amené toute cette discussion.

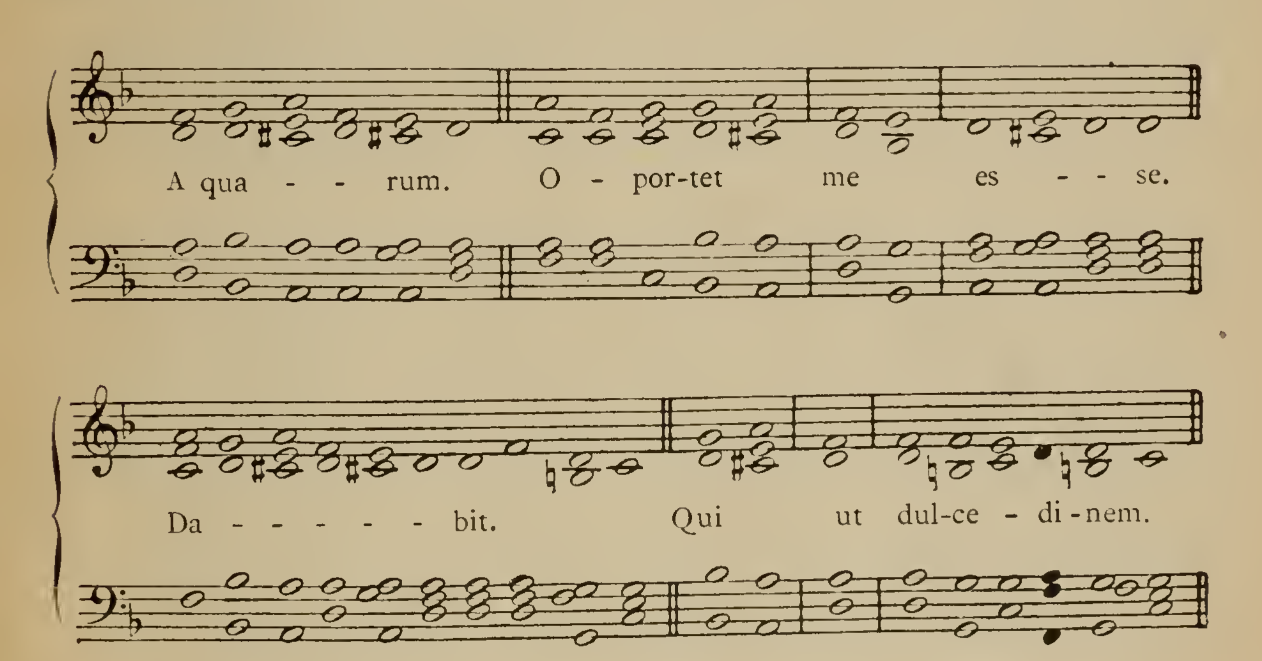
C'est surtout dans le deuxième groupe de tons que cette espèce de repos revient le plus souvent : car la tierce du ton qui est le ton maître du groupe, c'est-à-dire *fa*, correspond exactement avec la

dominante *la* du plain-chant, et il ne faut jamais négliger ce moyen si facile et si efficace de varier une mélodie. En voici deux exemples :



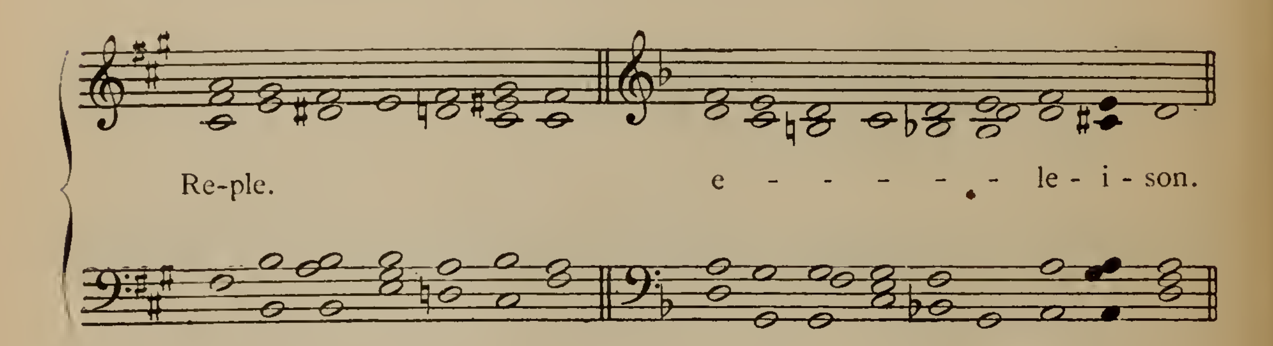
Dans le premier, on prépare l'accord en question en modulant d'abord dans sa tonique *ré* mineur, et c'est ce qu'il faut faire chaque fois que la mélodie s'y prête.

Deuxièmement, il faut se servir de cet accord dans le cours d'un chant, toutes les fois que celui-ci descend de *la* en *ré* mineur. Nous nous supposons toujours être dans le deuxième groupe. Par exemple :



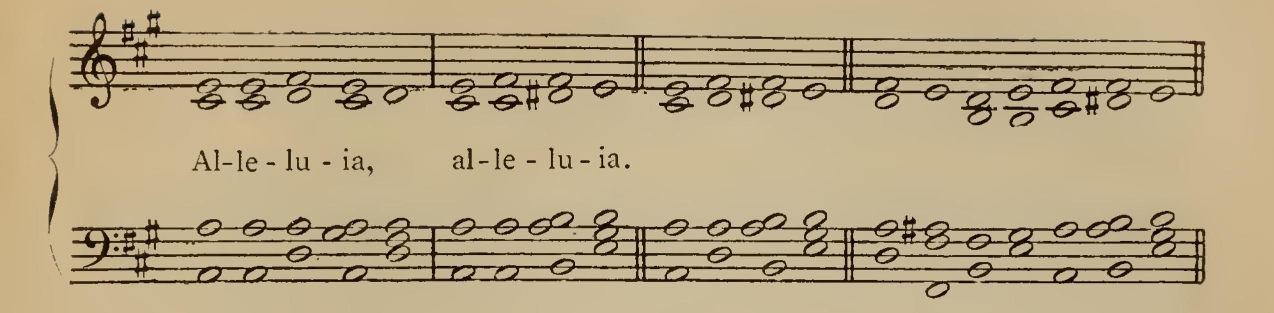
S'il y a quelque chose de varié dans le dernier exemple, il faut en remercier la syllabe brève qui se trouve à la fin. Dans le même exemple, la phrase ne passe pas précisément en *ré* mineur, dans ce sens que l'on pourrait tout aussi bien se servir de l'accord de *fa*; mais l'accord mineur est plus correct et plus agréable.

Nous avons souvent appelé l'attention sur le petit nombre de notes qui suffisent pour amener la phrase d'une gamme dans une autre, et nous avons donné pour exemple le psaume du huitième ton, qui n'en prend que deux. Voici deux autres exemples :



Le premier fait partie du verset *Veni sancte Spiritus*. Arrivée à la quatrième note, la phrase est en *mi*; elle pourrait s'arrêter là et s'appeler huitième ton : trois notes de plus, et nous nous retrouvons dans le deuxième. Dans le second exemple, qui appartient à la messe de l'Avent, quatre notes encore nous amènent de *ré* mineur en *ut*, et le même tour d'harmonie nous ramène en *ré* mineur. A la rigueur, ces deux fragments sont mineurs d'un bout à l'autre, et il faudrait diéser le *mi* du premier et l'*ut* du second; mais la nature non rythmique du plain-chant nous permet de multiplier ici le nombre de modulations, et par conséquent, de jeter de la variété dans l'ensemble. Nous avons toujours trouvé l'effet de cette espèce d'harmonie très grandiose; mais il faut ajouter qu'on ne peut y avoir recours que lorsque la cadence finale n'en souffre pas, qu'elle se fait d'une manière naturelle et bien décidée; et qu'il ne faut pas non plus en abuser.

Nous trouvons quelque chose de semblable dans certaines phrases qui sont en majeur. Ainsi, nous ne consentirions jamais à diéser le *ré*, c'est-à-dire, la cinquième note, dans l'exemple suivant, comme on l'a fait dans une certaine édition belge :



Ce qui sauve cette modulation en *ré*, c'est que la cadence finale est parfaite.

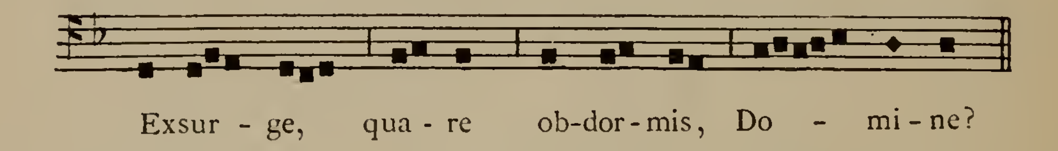
Quoique nous venions de montrer comment, dans certains cas donnés, on peut se passer du dièse et moduler dans un autre ton, nous nous hâtons d'ajouter que, lorsque la nature de la mélodie le demande, il ne suffit pas de diéser l'avant-dernière note, mais qu'il faut traiter cette note de la même manière d'un bout à l'autre partout où elle se présente. Par exemple :



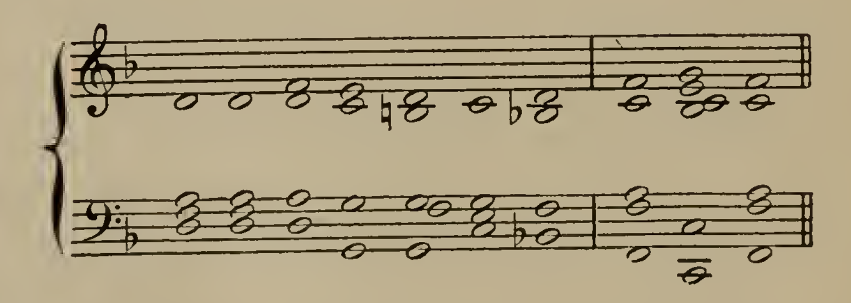
Ces deux dièses changent entièrement le morceau, parce qu'ils rendent à chaque modulation sa signification propre. Le chant est maintenant correct, et, au lieu de deux tours de phrases vagues et indécis, qui semblent hésiter entre la tonique et la sous-dominante, nous avons deux modulations bien définies dans la dominante, et il faut dire que ce sont elles qui varient le plus effectivement toute la mélodie : chose que le chantre le plus ignorant, s'il n'a pas l'oreille entièrement faussée par la mauvaise habitude, ne pourra s'empêcher d'apprécier dès qu'il entendra l'accompagnement.

Forcer un chant à se traîner misérablement d'un bout à l'autre dans la même gamme, parce qu'on s'obstine à ne pas vouloir diéser une note ou deux, et parler après cela des ressources supérieures du chant grégorien, c'est une contradiction et un abus de mots ridicule; tandis que, pour parler en particulier de la manière dont on traite les cadences en général, c'est se moquer de tout homme qui connaît la différence entre un *ut* et un *ré*, que d'effacer du soprano une note qui devrait être diésée, et de mettre le dièse en cachette à l'alto; ou bien encore de s'évertuer à déguiser le mauvais effet d'une note qui pèche notoirement contre ce qui est le fondement même de la science musicale, d'attraper la tonique par raccroc, et de nous dire ensuite gravement que cela se fait ainsi dans le système des Grecs, dont on ne connaît ni *a* ni *b*.

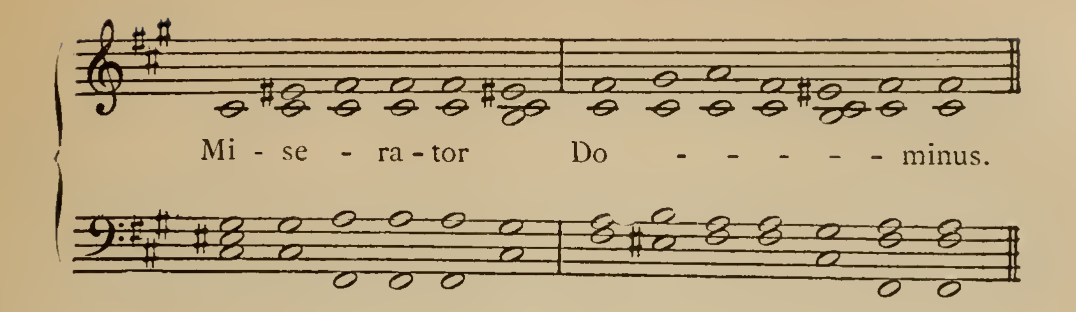
Dans une même phrase il arrive plus d'une fois que l'air passe d'une gamme dans une autre. Dans ces sortes de cas, il faut examiner quelle est la gamme qui domine, et c'est à celle-là que les autres doivent être subordonnées. Par exemple :



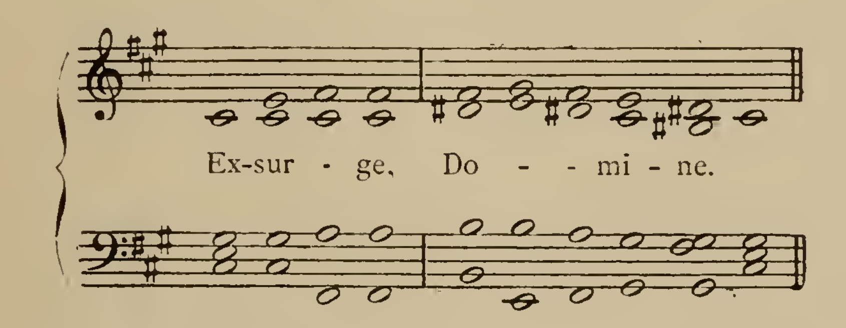
Ici la phrase commence bien en *ré* mineur; mais, comme le ton fondamental est *fa*, au lieu de diéser l'*ut*, il faut, au contraire, en faire un accord de dominante, afin d'arriver à la tonique principale avec le plus d'accent possible :



Il ne faut pas non plus se laisser tromper par les apparentes ressemblances qu'un chant peut avoir avec un autre, tandis que sa construction intrinsèque est totalement différente. Dans l'exemple suivant, la phrase est décidément en *fa* dièse mineur, c'est-à-dire qu'elle appartient au deuxième ton : le *mi* doit donc être diésé :



La phrase suivante fait bien partie aussi d'un morceau du deuxième ton; mais, comme sa tonique est *ut* dièse mineur, *fa* dièse n'est que la quarte, et le *mi* est naturel :



Mais c'est là un fait qu'il faut découvrir par l'analyse; car nous n'avons pas besoin de dire que les livres ne font aucune distinction entre les deux notes.

Le lecteur pourra facilement conclure des quelques explications que nous venons de donner, combien il y a de choses à prévoir, et comment il faut quelquefois compter, pour ainsi dire, les notes, si l'on désire tant soit peu soigner son accompagnement. Tout cela cependant ne suppose pas une science bien profonde, car nous n'avons rencontré nulle part que des accords parfaits et des accords de septième; mais tout cela exige une très grande pratique. En réalité, nous sommes bien près de dire que, pour bien harmoniser le chant, il faut le savoir par cœur; et le meilleur conseil que nous croyons pouvoir donner à un commençant, c'est de lire et de relire ses morceaux jusqu'à ce qu'il soit entièrement familiarisé avec leurs différentes tournures. Avec une connaissance suffisante des règles, les accords viendront se suggérer d'eux-mêmes à son esprit.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

APPENDICE.

ERRATA.

NOUS NE SIGNALONS PAS ICI LES FAUTES QUE LE LECTEUR PEUT AISÉMENT CORRIGER ; NOUS NOUS BORNONS AUX ALTÉRATIONS OU OMISSIONS DE NATURE A MODIFIER LA PENSÉE DE L'AUTEUR, A EMPÊCHER D'EN SAISIR LES NUANCES.

Page 9, ligne 6 : lis. dans lequel nous *exceptons* le canon.

— Note : lis. Conc. Trid. sess. XXIV, *de Ref.*, cap. XVIII.

P. 11, l. 4 du bas, lis. et de *la* célébrer...

P. 12, l. 11 : lis. qui *aient* l'habitude.

P. 14, l. 5 : lis. leur feraient *réaliser* l'objet particulier...

P. 20, à partir de cette page, le titre qui doit être au-dessus du texte est : *La théorie musicale du chant grégorien.*

P. 21, l. 28 : lis. les échelles aussi ont *tous* leurs intervalles naturels.

P. 24, note l. 6 : lis. que celles qui sont *impliquées* dans l'échelle.

P. 36, plain-chant : sur *exaudi,* la 4me note doit être un *sol.*

P. 44, plain-chant : dans *hominibus,* remplacez *sol* par *la* sur la syllabe *ho.*

P. 47, l. 15 : lis. *or* est-il réellement vrai...

P. 59, dans les trois dernières lignes de plain-chant, mettre un V au-dessus du *si* dans læ*ta*re, *qui,* diligi*tis,* læ*ti*tia.

P. 60, l. 1, plain-chant : mettre un V sur le *si* dans mi-se-*re*-re.

P. 69, l. 11 du bas : lis. il en *resta* banni à perpétuité.

P. 71, dernière portée : mettre devant *alleluia* la clef d'*ut* sur la deuxième ligne, et devant *Rex* la clef de *fa* sur la cinquième.

P. 75, l. 9 du bas : lis. parce qu'elles représentent la position *incorrecte* des tons...

— l. 2 du bas : lis. qu'on *n*'aurait pu le craindre.

P. 98, dernière ligne de plain-chant : écrire 2. après le premier *Kyrie eleison.*

P. 100, 1re l. de plain-chant : dans *Domine,* mettre un V sur le *si.*

P. 107, l. 17 : lis. *ut*, *ré*, *ré* ♮, *mi*.

P. 125, l. 4 à la fin : au lieu de $\frac{3}{4}$, lis. $\frac{4}{3}$.

P. 130, l. 23 : lis. quoique... la différence *soit* probablement plus grande...

P. 131, l. 14 et 15 : lis. en les multipliant successivement par $\frac{3}{2}$.

P. 134, l. 8 du bas : lis. qu'elle *ne* le fait aujourd'hui.

P. 139, l. 16 et 17 : lis. tous essais *ultérieurs*.

— note, lis. l. 1, *Hæc* quidem opinio, — l. 4, apud *quas* nimirum, — l. 5 mettre quelques points après *judicium* — l. 10, vel aliter G esse finalem *illius*

P. 148, plain-chant, l. 1, mettre deux barres après *Spiritus*.

P. 155, musique: doubler la barre du milieu.

P. 162, l. 9 : lis. car nous avons *affaire* là non pas avec des principes...

P. 179, l. 29 : lis. le lydien, la modulation au *ton de la sous-dominante, et le deuxième, la modulation* au relatif mineur.

P. 180, l. 13 : lis. *ne* le sont dans les deux autres tons.

P. 188, l. 27 : lis. les variétés du ton *formant* les différents modes et mélodies.

— note : lis. *Politique* d'Aristote.

P. 191, note 2, l. 1 : lis. vocem psallentis *divina* quadam melodia.

P. 192. note : cap. XXIII, lis. cap. XXXIII.

P. 193, l. 3 : saint Alexandre, lis. saint *Athanase*.

P. 194, l. 3 : lis. que les contemporains de saint Grégoire *et peut-être saint Grégoire* lui-même *avaient* donné à son recueil...

P. 208, l. 16 : lis. liée avec un autre *en* ré.

— note : au lieu de *voce*, lis. *singulæ voces*.

P. 220, 1re l. de musique, 4e accord, lis. fa, la, *do*, fa.

P. 229, 7e ligne de musique : placer la syllabe *sa* sous l'avant-dernier accord.

P. 230, 1re l. de musique : dans l'accord sur *e-i*, bémoliser le *mi*.

P. 236, l. 2 du bas : lis. ne descendant *pas* plus bas que l'*ut*...

P. 238, l. 3 du bas : lis. au sixième, *ceux du deuxième ton et du troisième appartiennent au huitième ton;* ceux du quatrième au premier, etc.

P. 242, permuter la 1re ligne de plain-chant avec la 1re ligne de la page 243.

P. 250, note l, ligne 1 : musica, lis. *musicæ*.

P. 257, l. 9 : lis. l'auteur a voulu que les trois *tons du groupe eussent la même gamme*, et que les trois gammes dérivées etc.

P. 258, l. 12 du bas : lis. qui forme à *peu* près exclusivement...

P. 259, l. 11 : (§ 169), lis. (§ 165).

P. 270, l. 2 du bas : lis. qui se font dans cette *direction*.

P. 279, l. 22 : lis. mais on donne *à la première et* à la troisième...

P. 280, l. 11 : tant ces principes sont *simples*.

— l. 13 : est de chanter *le* plus naturellement *possible*.

P. 284, l. 8 : lis. Quant aux *places* où les notes...

P. 290, note, l. 2 et 3 : Letourneux, lis. *Letourneur*.

P. 291, note, l. 2 : lis. Plures enim erant *anni*.

— note 2, l. 4 : effacez (note du traducteur).

P. 292, l. 4 : lis. les souvenirs *qu'il éveille* en nous.

P. 298, l. 3 du bas : lis. sur aucune autorité *que sur la tradition...*

— l. 2 du bas : lis. modes *ou genres* de musique.

P. 299, l. 6 du bas : *hypatou*, lis. *hypaton.*

P. 309, l. 3 : lis. les voix les plus aiguës *et les plus graves* s'accordent.

— note 1, l. 3 : lis. non scientiam, *cujus expertes* sunt plurimi.

P. 310, l. 8 du bas : Zeuxès, lis. *Zeuxis.*

P. 319, l. 11 : lis. comme la souche de toutes *les* autres.

— l. 23 : nous détenons, lis. nous *obtenons...*

P. 322, l. 22 : lis. le mode *dorien* est mixo-lydien sur...

P. 325, l. 3 du bas : lis. rend un accord *de septième* impossible,...

P. 326, l. 1 : Peu comprendre, lis. *pour* comprendre.

P. 328, musique, 2e ligne, 3e mesure, 4e temps : remplacer le *si* en haut par un *la.*

P. 329, l. 18 : lis. qu'il *ne* reconnaît l'être à présent.

P. 331, musique : replacer les mots du texte sous leurs notes respectives.

P. 345, l. 7 du bas : lis. qu'ils se faisaient parfois *fort...*

P. 348, l. 10 : lis. pour un grand nombre *de* chants...

P. 351, l. 7 du bas : Queiques nouveaux, lis. quelques *morceaux...*

P. 354, l. 8 : si cette quinte, lis. si cette *quarte...*

P. 364, plain-chant, l. 2 et 3 : à partir de Quod in cœna, mettre la clef d'ut sur la troisième ligne.

P. 367, musique, 3e ligne, 4e accord : lis. mi *do* au lieu de mi *ré.*

P. 368, note, l. 8 et 9 : lis. elle se lit aussi bien qu'elle se chante, *et elle se chante en musique aussi bien qu'en plain-chant.*

P. 369, note, l. 3 : des milliers et des milliers, lis. des *millions* et des *millions.*

P. 381, l. 7 : ponctuer ainsi : les diverses modulations qu'on en tire,

— l. 12 : lis. s'empare du tout et *le* pénètre.

— l. 14, se trove par hausard, lis. se *trouve par hasard.*

P. 386, plain-chant, l. 7 : au lieu de a-gnos-ce-ce-ret, lis. *me a-gnos-ce-ret.*

P. 398, l. 9 du bas : lis. L'orgue ne doit pas jouer seul *au* chant du *Credo.*

P. 399, note, l. 4 : lis. Nous nous *servirions* d'une épithète plus forte.

P. 400, note, l. 2 : *Somacen.* lis. *Tomaten.*

P. 401, l. 24 : lis. disent *leur office* chacun en particulier.

— l. 31 et 32, lis. Il est vrai, *nous pouvons dire dans la généralité des cas,* qu'il n'est question ni de chanoines...

P. 402, l. 17 et 18 : lis. il n'est nulle part défendu de *simplement accompagner* le chant grégorien.

P. 408, l. 2 et 1 du bas : lis. qu'il faut *se rappeler* encore, c'est qu'une modulation *étant* indépendante...

P. 409, musique : dans *orabat* placer la syllabe *ra* au troisième accord.

P. 411, musique, l. 4, 2e mesure : ajouter à la basse un *la* du bas.

P. 412, musique, l. 1 et 2 : devant *Gratias* replacer les clefs et les armer de deux dièses.

— musique, l. 3 : au 4[e] accord, remplacer le *la* par un *sol* au soprano.

P. 413, musique, l. 1 : au 4[e] accord, ajouter un *mi* entre *do* et *sol*.

P. 415, musique en bas : ajouter la syllabe *am* sous l'avant-dernier accord.

FIN.


SALT